

М. И. ЩЕЛКУНОВ

ИСТОРИЯ • ТЕХНИКА ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО



У
Н

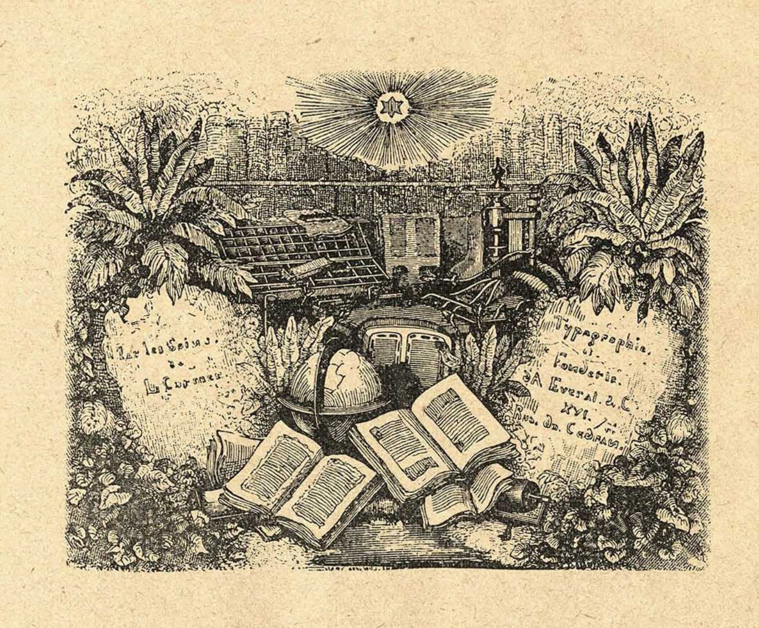
Глубокоуважаемому

Богдану Степановичу Боднарскому

от автора,
не имевшего в 1921 г. печатных трудов.

8. II. 26

ИСТОРИЯ, ТЕХНИКА, ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ


Par les Soins
de
L. Curmer.
Typographie
et
Fonderie
d'A. Everat & C.
XVI
Rue du Cadran.

„БЕЗ ПРОСВЕЩЕНИЯ НЕТ КОММУНИЗМА“,—
БЕЗ КНИГИ НЕТ ПРОСВЕЩЕНИЯ.



ИОГАНН ГУТЕНБЕРГ

М. И. ЩЕЛКУНОВ

ИСТОРИЯ ТЕХНИКА ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ

330 ИЛЛЮСТРАЦИЙ И ПРИЛОЖЕНИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ☆ 1926 ☆ ЛЕНИНГРАД

Напечатано в типографии Госиздата
„Красный Пролетарий". Москва,
Пименовская, 16, в количе-
стве 4000 экземпляров.
Главл. № 33920.
Гиз № 8997.





ПРЕДИСЛОВИЕ

Два года назад вышла работа автора: „Искусство книгопечатания в его историческом развитии". Кто познакомился с той книгой—тот увидит, что в основу настоящего издания легло ее содержание.

Критика встретила издание „Искусства книгопечатания" хорошо, много лучше, чем ожидал автор. Книга получила премию Центральной Комиссии по улучшению быта ученых. Однако, были указания на необходимость дать больше иллюстраций, развить отдел, посвященный истории книгопечатания в России, и изменить название книги, так как ее содержание шире заглавия. Все эти указания выполнены.

Название действительно не вполне соответствовало содержанию книги и особенно не соответствует настоящему изданию, поскольку в него включены главы о книгопечатании в Советской России, об основах и правилах искусства книги и о классификации библиологических наук. Кроме того, читатель увидит, что в этом издании автор обратил особое внимание на развитие и дополнение сведений о технике книги, а также ввел необходимые для многих работников книжного и типографского дела справочные материалы. При этих условиях заглавие по необходимости должно быть изменено, что и сделано; хотя и теперь оно не охватывает вполне содержания.

Вместе с тем автор обратил внимание на необходимость сделать практические выводы из исторического рассмотрения искусства и техники книгопечатания; эти практические выводы вылились в 64 правила искусства книги, построенные на материалистическом подходе автора ко всем вопросам, касающимся книжного дела. К сожалению, настоящее издание настолько разрослось—больше, чем вдвое,—что многие правила, так остро нуждающиеся в рядом поставленных образцах, не сопровождаются этими образцами—если не считать самой книги. Но автор отсылает тех, кто правилами пожелает воспользоваться, к имеющей выйти отдельной брошюре, которая будет снабжена соответственными образцами и будет набрана строго по предлагаемым автором правилам,—в общем, как показывает опыт автора, не встречающим возражений.

Автор должен заранее отвести упрек в том, что при издании этой книги не соблюдены некоторые из правил, в самой книге излагаемые. Дело в том, что даже в типографии „Красный Пролетарий", которая внимательно отнеслась к изданию этой книги, за что выражаю свою глубокую благодарность,—наборщики и другие рабочие работают, в силу многолетнего навыка, не по правилам, предлагаемым автором, а по своим правилам; в очень многом автор встретил содействие, но он не считал возможным ставить вопрос о разрядке между словами, разбивке шпациями и проч.; больше того: правила, напечатанные в конце книги, не были известны наборщикам, когда они книгу набирали. И, конечно, нужны годы, чтобы новые правила—если они годятся—вошли в жизнь, и начинать надо с нашего молодняка, с фабзавучей.

Кроме того, разговоры об изношенности наших типографий стали общим местом; наши наборные средства, печатные машины и пр. далеко не новы; в частности, академический корпус и петит, которыми набраны основной текст книги и примечания

к нему, не свежей отливки, имеют некоторую примесь других шрифтов, что заметит внимательный глаз хотя изредка и что устранить вполне при корректуре невозможно.

Но во многом правила, предлагаемые автором, типографией соблюдены; это служит лучшим доказательством нашего утверждения, что рабочие советских типографий готовы пойти навстречу в деле выработки типографских правил, соответствующих высоте и значению нашего искусства.

Здесь следует ответить на вопрос: как же автор определяет искусство книгопечатания? В таблице „Классификация библиологии", помещенной в конце книги, этот термин почти не имеет места, между тем ему посвящена большая часть книги. Автор отсылает за ответом к главам об основах и правилах искусства книги, но должен особо отметить, что он рассматривает термин „искусство" только в смысле мастерства, совершенства работы. До сих пор по причинам, изложенным в помещенном далее предисловии к „Искусству книгопечатания", право на это как бы почетное название—искусство—теоретики отдавали области материальной культуры, обслуживающей почти исключительно индивидуальные эстетические интересы: живописи, ваянию, отчасти зодчеству; нам пора отказаться от этого устарелого, не коллективистического подхода и понимать под искусством—мастерство, совершенство во всех областях, соединенное со вкусом; можно проявить высокое искусство при выработке красивой бумаги, при сооружении моста, при постройке двигателя, при выпечке хлеба, при изготовлении письменных принадлежностей, коробки со спичками, но при всем том—мы не выйдем из области техники. Так обстоит дело, в сущности, и с живописью, ваянием и зодчеством. Так и в книгопечатании: техника и искусство тесно, неразрывно переплетаются друг с другом—мастерство вместе с знанием чисто-производственных особенностей типографского и издательского дела. Не существует какой-то самодовлеющей области искусства, не связанного с техникой производства.

Автора еще могут упрекнуть в некоторой пестроте технического выполнения иллюстраций, но такой упрек не будет справедливым: когда нужно дать несколько сот картинных пояснений к тексту с таким расчетом, чтобы эти пояснения, т.-е. снимки с изданий, представляли лучшее, что автору известно из лучших книг, и когда различные способы исполнения иллюстраций в основных изданиях, из которых берутся репродукции, пестро сменяют друг друга, то эта пестрота невольно передается и в самую репродукцию, хотя—по необходимости—исполненную только штрихом или автотипией. Большинство снимков с изданий, помещенных в этой книге, снято с самых оригиналов изданий, а не с копий.

К изданию приложено несколько образцов работ, присланных заграничными фирмами; их перечень и изложение текстов помещены после предисловия.

Указатели составлены подробно, чтобы облегчить пользование книгой; в указателе имен—все иностранные фамилии приведены в русской транскрипции, для удобства тех читателей, которые не знают иностранных языков.

Автору известен ряд случаев, когда другие авторы, а также и лекторы по истории книгопечатания излагали целиком или почти целиком всю историческую часть его книги, не указывая источника; автор просит—хотя бы в интересах справедливости—при изложении содержания его книги или отдельных глав указывать источник. Для перепечатки же правил искусства книги хотя бы в сокращении автор просит предварительно сговориться с ним, обращаясь по адресу: Москва, Мал. Дмитровка, 12, Государственный Институт Журналистики, т. к. издательские права на эти правила переданы Государственному Издательству.

Автор внимательно отнесся к указаниям критики „Искусства книгопечатания" и опять просит указать замеченные недостатки, чтобы их можно было исправить в следующем издании.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К „ИСКУССТВУ КНИГОПЕЧАТАНИЯ".

При чтении лекций по истории и технике книгопечатания в Государственном Институте Журналистики, при организации Музея Книги, ныне вошедшего в состав Публичной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, и при других своих работах по книжному и типографскому делу автор досадно испытывал отсутствие на русском языке книги, которая давала бы возможность быстро ориентироваться в истории полиграфических искусств вообще и истории книги в связи с историей культуры—в частности.

Отсутствие в университетах России кафедры библиологии (книговедения)—вероятно, главная причина этого уродливого явления: казенные ученые мало были расположены даже к эпизодическим экскурсиям в область, не сулившую блестящей научной карьеры в условиях царского режима,—режима, представители которого имели все основания считать честную книгу своим злейшим врагом, неуловимым и иногда более опасным, чем террористические выступления против агентов власти.

Отсюда—трудность сводных работ по истории книги в России: в распоряжении библиолога—несколько монографий, с ценнейшими работами хранителя Архива Старопечатного Двора А. А. Покровского во главе, да труды П. Пекарского, Н. Лонгинова, П. Владимирова и других, не посвященные специально изучению книги, как продукта типографского искусства. И—этих работ так мало, что они заметно подавляются библиофильскими трудами каталожного типа любителей и друзей книги, как Д. В. Ульянинский, А. Е. Бурцев, В. А. Верещагин, Н. Обольянинов, Г. Геннади, Н. В. Губерти, В. С. Сопиков и другие. Ни одного сколько-нибудь солидного научно-критического труда, посвященного изучению замечательной личности Ивана Федорова и его „клеврета"—Петра Мстиславца! Ни одной социологической истории книги. Этот упрек, впрочем, следует сделать и европейским ученым: кроме отдельных случайных намеков,—автору неизвестно ни одной работы, где бы появление тех или иных изобретений и усовершенствований в этой, имеющей для современной культуры все большее значение, области—было объяснено изменяющимися требованиями книжного рынка.

Требования рынка? Следовательно, автор рассматривает книгу, как товар? Да, поскольку речь идет о предмете, рассчитанном на потребление, конечно, книга—товар, производство которого подчиняется всем требованиям рынка и всем законам научного товароведения. И, конечно, лишь слабым интересом научного материализма к вопросам искусства объясняется хаос, царящий в этой области науки, предоставленной „идеалистам"-эстетам, нагромождающим тысячи фактов, имен, названий книг, гравюр, литографий,—не давая себе труда или не умея поглубже понять и объяснить, что тот или иной род искусства в ту или иную эпоху развивался или испытывал упадок в полной зависимости от вкусов и потребностей заказчиков и покупателей, то-есть рынка. Если в область станковой живописи и в область скульптуры историки-материалисты вносят все большую стройность и подлинную научность, то в области искусства книги мы не знаем подобных пионеров.

Больше того, самые термины: „искусство книги", „искусство книгопечатания" эстетами-искусствоведами понимаются довольно своеобразно. Для них—искусство книги или совсем не существует, или является искусством украшения, декорирования, в первую

очередь—иллюстрирования книги. Как мало библиофилов, способных оценить красоту книги, в которой нет ни одной иллюстрации, ни одного украшения! Как много эстетов, не признающих искусства книги потому, что книга размножается во многих экземплярах. Здесь—несомненное наличие буржуазной психики, с правом „исключительной собственности“ на первом плане (см. об этом главу 30-ю нового издания.)

Для автора настоящего труда—искусство книги не только искусство, равноценное живописи или скульптуре, но и более важное: оригиналом художника-живописца изредка любуется какой-нибудь капиталист, повесив картину у себя в зале, а печатная копия с картины становится доступной тысячам людей. Быстрый прогресс типографского искусства и производства анилиновых красок принесет, вероятно, в ближайшие десятилетия полную возможность для художника—написанную им картину напечатать в множестве экземпляров, совершенно похожих на оригинал. Эта, в сущности, победа интересов коллектива над интересами индивида-буржуа—покупателя картины—принесет, вероятно, много радости каждому сознательному художнику, и благодаря этой победе искусство книгопечатания по своему значению оставит далеко за собой станковую живопись, сделав ее уделом отдельных любителей, закоснелых в индивидуализме.

Задачи нашего искусства мы формулируем так: воспроизведение в наиболее удобной форме, наиболее усовершенствованными способами, с наибольшим мастерством и в наибольшем числе экземпляров, соответственно потребностям рынка,—произведений письменности, живописи и графики.

Здесь—надо избегать смешения двух терминов: полиграфия и графика. Полиграфия = искусство многопечатания, графика = искусство рисования, имеющее громадное значение в деле иллюстрирования книги, благодаря пользованию легко воспроизводимыми при печатании эффектами от контраста белого и черного, красного и черного и т. п. Но мастерство рисования иллюстрации для книги и мастерство воспроизведения этой иллюстрации—не графическими, а полиграфическими способами—смешивать нельзя, учитывая все же их взаимную зависимость.

Конечно, история искусства книгопечатания—область наиболее трудная для изучения и весьма обширная; здесь мы встречаемся со многими изобретениями, многими миллионами напечатанных книг—считая только число изданий. Здесь необходимо сказать о письменности и ее памятниках, об отношении государства к книге, иногда—неизбежно—о внутреннем содержании книги, о влиянии культуры и, следовательно, содержания книг на эволюцию книжного искусства. При этих всех условиях—работа по сводной истории книгопечатания является чрезвычайно трудной. И трудность не уменьшается от постоянного назойливого вмешательства в историю книги двух милых союзников—абсолютизма и государственных религий,—вмешательства, весьма рельефно выразившегося в отсталой России.

Книга, как носительница культуры, в самой себе заключающая всегда по самой природе свой элемент искания, стремления к раскрытию все новых, неизвестных областей для человеческой мысли,—всегда вперед к истине,—не могла не являться жесточайшим врагом абсолютизма и государственной религии, консервативных по самой природе своей: все новое—грозит отнятием власти.

Наиболее воинствующей в этой борьбе с культурой и книгой была церковь, что и понятно: духовенство везде вообще и в России в особенности, при невежестве населения, считало за собой монополию на просвещение: „тело—государево, душа—божья“. Многое мешает этой монополии—и прежде всего мешает культура. Отсюда—духовный гнет во всех его тягостных проявлениях, изжитый—и то далеко не совсем—Европой, испытывавшийся Россией—до октября 1917 года и сильно чувствующийся отсталыми массами еще теперь.

Вправе ли мы говорить о религиозном гнете? Нам приходилось даже слышать вопрос: да какое же отношение имеет религия к истории книгопечатания? К сожалению, очень большое. Проповедь Христа—если он когда-либо существовал—против фарисейства государственной иудейской религии послужила основой для измышления

сотен разных исповеданий, взаимно враждующих, иногда готовых истребить всех „врагов“-христиан. Некоторые из этих исповеданий, приспособившись к идеологии деспотизма или, что немногим лучше, просвещенного абсолютизма и с ними сроднившись великолепно служили этим последним—послушным орудием для духовного порабощения народных масс. Духовенство, удивительно легко превратившееся в духовное чиновничество—легко, ибо это было выгодно,—имело все основания всячески поддерживать эту выгодную связь. В результате—захват духовной власти в руки „наместников“, „представителей“ Христа, и борьба—так часто кровавая—с врагами духовного и светского деспотизма, и отсюда все мерзости католического средневековья, с его кострами из людей и рукописей, когда кровь жертв „наместников Христа“ смешивалась с „кровью и телом Христа“. В результате весь ужас темной Руси до Петра—„сплошной панихиды“, по выражению Тютчева, и трогательное единение помещика и темного крестьянина, подходящих под благословение увешанного орденами епископа, корыстного и косного слуги самодержавия. В результате—противодействие духовенства в России развитию книгопечатания, реформам Петра, деятельности Н. И. Новикова, восстанию декабристов—в ы г о д н ы м для народа, для страны, но н е в ы г о д н ы м для духовенства.

Автор радостно исполнил, как мог, эту трудную задачу—написать для нового читателя, мозги которого освобождены от тысячелетнего гнета буржуазно-церковной культуры, книгу, в которой бы сжато, понятно, живо и полно—по отношению к главным моментам развития, и без соблазнительной полемики—была написана сложная, но интересная история искусства книгопечания. Автор знал, для кого он пишет,—для молодых товарищей, на которых полная ответственность за дальнейшее осуществление важнейшей в мире задачи—добиваться воплощения в жизнь лучших чаяний и надежд человечества. Писать для нового читателя, часто только начинающего читать, обязывает: ни одного факта без тщательной проверки—как бы это ни было трудно,—по принципу: „не верить в то, что не может быть доказано“. Ни одного вывода другого автора, ни одной цитаты без точного указания, откуда она взята. В то же время—самостоятельная и независимая проработка всего материала под углом исторического материализма. Автор далек от мысли о совершенстве своего труда, но он знает, что сотни тысяч томов, прошедшие сквозь его библиофильскую оценку, дали ему тот кругозор, без которого немыслим сколько-нибудь серьезный подход к этой теме, и что его социологические выводы вряд ли легко опровергнуть.

Конечно, для иного библиографа будет диковинным—прочесть, что углубленная гравюра на дереве, или гравюра в красках, или ксилография появились по э к о н о м и ч е с к и м причинам; автору этой книги, в свою очередь, непонятно, как можно изучать какую-либо область науки, иногда—посвящая ей всю жизнь,—не интересуясь причинами появления объектов этой науки, или давая объяснения, которые не удовлетворят и школьника.

В предисловии к своему десятитомному цитируемому нами руководству для библиофилов известный французский библиолог Эдуард Рувейра приводит слова другого библиолога, Жюля Жанэна: „Известно, что из книг, которые трудно написать,—книги по библиографии, больше чем всякие другие, наполнены разными опасностями. Каждая часть изложения—является областью какого-либо ученого, который ничего не изучал, кроме своего предмета. Поэтому на каждой странице, в каждый момент, по каждому случаю вы встречаете нового цензора, неизбежно указывающего, что вот здесь, в этом месте, при этом имени вы—неизбежно—ошиблись“.

Автор настоящего труда помнил в каждой строке, при каждом имени, при каждой дате, при каждом выводе это предостережение. Насколько ему удалось миновать здесь подводные камни — как их много в этом море невольных ошибок и сознательного извращения фактов!—скажет критика, которая будет чем более объективно-суровой, тем более полезной.

ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В КНИГЕ.

Большинство клише исполнены штрихом; другими способами выполнены следующие клише:

Автотипия—стр. 11, 16 (два вверху), 17, 21, 24, 27 (одно вверху), 28, 29, 30, 40, 45, 47, 69, 78, 88, 96, 101, 114, 115, 116, 117, 124, 137, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 161, 163, 165, 168, 177, 179, 185, 193, 195, 197, 200, 203, 207, 208, 210, 211, 216, 221, 222, 227, 233, 237, 239, 240, 242 (два средних), 254, 255, 258 (внизу), 261, 264, 265, 277, 278, 282, 284, 286, 288 (вверху), 299, 313, 319, 335, 336, 337, 340, 341, 343, 345, 357, 361, 363, 366, 368, 372, 373, 374, 375, 382, 383, 384, 387, 401, 403, 409 (два слева), 417, 419, 423 (два сверху).

Гравюра на дереве И. Н. Павлова—стр. 1 и стр. 470 (эта гравюра исполнена на натуральном обрезе самшита или кавказской пальмы).

Гальвано с гравюры на дереве—стр. 391.

Остальные клише исполнены цинкографским способом, штрихом.

Клише на стр. 14—15 взяты из книги проф. В. В. Струве: „Происхождение алфавита“, Петроград 1923, издательство „Время“.

Приложения выполнены:

1. Бумажные фабрики Арш—на бумаге верже ручной выделки, клише—фабричная марка этой фабрики от 1760 года.

Перевод текста: Бумажные фабрики d'Arches, 30, улица Мазарини, Париж. Анонимное о-во с капиталом 4.000.000 франков. Одна из старейших, если не самая старая бумажная фабрика в Европе. Учреждение Арш обладает документами на владение, датированными 1492 годом. С этого времени производство не прекращалось. Фирма принадлежит одной семье владельцев с 1790 года, и ее фабрика расположена в Вогезах, около Эпиналя, при слиянии Ниши и Мозелли. Несравненной чистоте этих вод, фабрика обязана красотой и высокими качествами бумаг. Бумаги ручной выделки (черпаные) из полотняных и хлопковых тряпок. ╳ Бумага для роскошных изданий. ╳ Бумага для рисования, письма, печати металлографской и типографской. ╳ Бумажные фабрики Арш получали высшие награды на всех выставках с 1823 года. ╳ Печатано на бумаге Арш—лучшая рекомендация для всех библиофилов. ╳ Напечатано на печатной бумаге № 307.

2—3. Фабрика красок Отто Баер, Радебейль при Дрездене. Два образца печатания красками на машине тифдрук или меццотинто. Коричневая и зеленая краски. Травление на медной доске исполнил Карл Сабо, Берлин.

4. Фабер и Шлейхер, акц. о-во, Оффенбах на Майне, Германия. Литографская машина. Исполнено офсетом, клише снято через сетку.

5. Образец той же фирмы. Машина для офсетной печати, исполнено офсетом.

6. И. Ф. Шрейбер в Эсслингене и Мюнхене, издательство и типо-литография. Ирис. Образец трехцветной печати на меловой бумаге.

7. Каст и Эхингер, о-во с огранич. ответственностью, Штуттгарт, Германия. Вид в горах—образец бронзо-коричневой иллюстрационной краски, примененной при печатании клише, снятого через сетку.

8. Фабрика наборных машин „Интертип" (правильнее „Интертайп"), в Соединенных Штатах. Даны (на меловой бумаге) снимки с новой модели шестимагазинного Интертипа, стандартизованного типа, т.-е. при покупке этой модели, напр., с двумя магазинами—можно потом докупить еще магазины, в том числе и боковые, и без труда вставить их в машину. Три магазина помещаются над обычной клавиатурой, вверху, и три магазина с более крупными шрифтами—сбоку справа, с особой клавиатурой. Каждый магазин включается простым поворотом рычага. Шесть магазинов дают двенадцать шрифтов разного размера, от 5 до 60 пунктов. Лондонское отделение фирмы—15 Britannia street, King's Kross, W. C. 1.

9. Фабрика машин для обработки бумаги Карл Краузе, акц. о-во, Лейпциг. Это приложение исполнено офсетом. Фабрика сообщает, что она с 1855 года снабжает следующими машинами и станками: Бумагорезальные машины, в том числе быстрорежущие. Прессы для золочения и для конгревных работ. Прессы для конгревного тиснения монограмм. Специальные машины для книжного переплета: для закругления корешков и прессования, для тиснения на крышках, для обрезки фасеток на краях картона, на крышках переплетов. Фальцовочные машины. Станки для выемок, зарубок, нарезок в картоне. Машины для выгибания картона. Специальные машины для производства картонажей.

10. „Мимоза", акц. о-во, фабрика фотографических бумаг. Образец печати на бромосеребряной бумаге.

11. Фирма по производству бумаг Луи Мюллер и сын—Париж, 38, Rue de Flandre, 39, Quai de Seine. Образец бумаг, доставляемых этой фирмой. Печать профессиональной школы синдикальной палаты типографов Парижа.

12. Фабрика бронзы акц. о-ва Георг Бенда, Нюренберг, Германия. Фабрика дала образец печати бронзой под золото на односторонней меловой бумаге; сначала напечатан литографским способом фон под бронзу, затем в бронзировальной машине фон покрыт бронзой, после чего напечатан в литографии остальной рисунок, синей краской.

13. Акц. о-во Самюэль Джонс и К°, Брайдвелл Плейс, Лондон. Образец гуммировки бумаги, ярлыков, марок. К сожалению, также образец набора разными рисунками шрифтов, что сказалось и на красоте работы. Лучший агитационный листок в пользу единой гарнитуры.

14. Акц. о-во предприятий А. Фуше.—Машины, станки и принадлежности для полиграфических предприятий всех типов, фабрик бумаги, переплетных и проч.

Все фирмы, образцы работ которых приложены к нашей книге, считаются в Европе первоклассными.

ТАБЛИЦА АРАБСКИХ, РИМСКИХ и СЛАВЯНСКИХ ЦИФР.

Арабские.	Римские.	Славянские.	Арабские.	Римские.	Славянские.
1	I	а҃	80	LXXX	п҃
2	II	в҃	90	XC	ч҃
3	III	г҃	100	C	р҃
4	IV, IIII	д҃	150	CL	рн҃
5	V	є҃	151	CLI	рна҃
6	VI	ѕ҃	200	CC	с҃
7	VII	з҃	250	CCL	сн҃
8	VIII	и҃	300	CCC	т҃
9	IX, VIIII	ѳ҃	400	CD	ѹ҃
10	X	і҃	500	D, IƆ	ф҃
11	XI	аі҃	550	DL, IƆL	фн҃
12	XII	ві҃	600	DC, IƆC	х҃
13	XIII	гі҃	700	DCC, IƆCC	ѱ҃
14	XIV	ді҃	800	DCCC, IƆCCC	ѿ҃
15	XV	єі҃	900	CM, IƆCCCC	ц҃
16	XVI	ѕі҃	1.000	M, CIƆ, ∞	҂а҃
17	XVII	зі҃	2.000	MM, ∞∞	҂в҃
18	XVIII	иі҃	3.000	MMM, ∞∞∞	҂г҃
19	XIX	ѳі҃	4.000	IVM, MMMM	҂д҃
20	XX	к҃	5.000	V̄, V∞	҂є҃
21	XXI	ка҃	6.000	VM, VI∞	҂ѕ҃
30	XXX	л҃	10.000	XM, X∞	҂і҃
40	XL	м҃	20.000	XXM, XX∞	҂к҃
50	L	н҃	100.000	CM, C∞	҂р҃
60	LX	ѯ҃	400.000	CCCCM	҂ѹ҃
70	LXX	ѻ҃	1.000.000	M̄	҂҂а҃

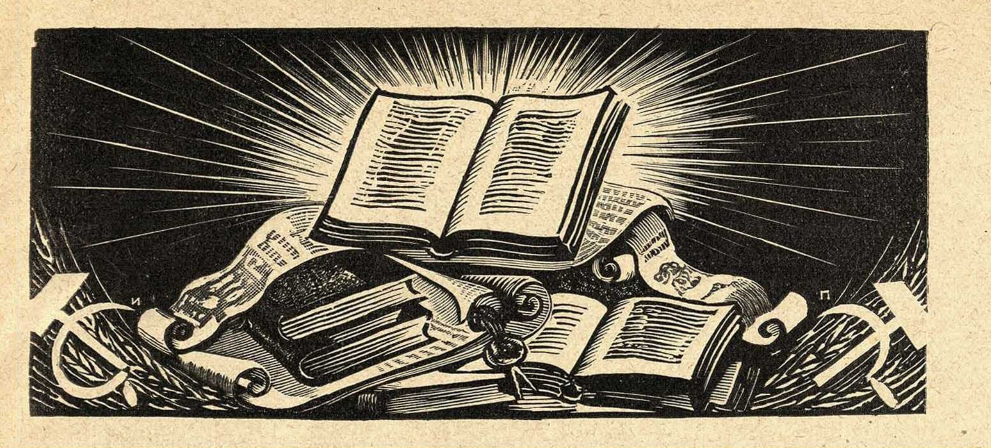
Примечание: Римские цифры для больших чисел довольно сложны; напр., 90.000 можно писать: CCIƆƆCCCIƆƆƆ, то-есть 100.000 без 10.000, или LXXXX∞, или XC∞; 100.000 — CCCIƆƆƆ, или CM, или C∞; 1000 обозначается еще ✕.

При обозначении года издания на славянских книгах часто ставится год от «сотворения мира»; в таком случае нужно вычитать 5506.

Надо иметь в виду, что до Петра год начинался с 1-го сентября.

Набрано учениками Фабзавуча типографии Госиздата „Красный Пролетарий“.

ИСТОРИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ЗНАЧЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ.

Долгая, трудная и сложная борьба человечества за достойную разумной человеческой личности, справедливую организацию жизни на земле значительно облегчилась и ускорилась после наступления так назыв. нового времени. Если окинуть мыслью путь многих тысячелетий, пройденный человеком от окончания ледникового периода до XV века, и небольшую по времени дорогу от конца XV до XX века, то поражают колоссальные достижения в области как материальной, так и духовной культуры, наблюдаемые в последний период. Какое короткое время прошло от путешествия на лошадях по суше и на парусных кораблях по воде—до сооружения океанского парохода, скорого поезда и воздушного корабля! От закоснелого в религиозных и всяких других—казавшихся такими незыблемыми—предрассудках населения Европы XIV—XV веков, поголовно, за немногими исключениями, невежественного и полудикого,—как велик духовный путь до грамотного в большинстве, высококультурного в лице миллионов представителей населения Европы и Америки XX века. И весь мир, живший почти поголовно зоологической жизнью в X веке,—в XX веке, вот уже семь лет, с лихорадочным любопытством наблюдает невозможный по его размаху столетие-два назад опыт введения коммунистического строя, построенного на началах братства, равенства и справедливости,—в величайшем по числу населения и территории государстве Европы.

Эволюция, несомненно, громадная, и далеко не праздным является вопрос, что дало толчок и способствует непрерывно столь быстрому росту материальной и так сильно зависящей от нее духовной культуры.

Причин находится много: одни склонны думать, что главная из них—открытие Америки экспедицией Колумба в 1492 году, другие указывают на возрождение наук и искусств в Италии в XIV—XV веках, третьи—даже на изобретение пороха в начале XIV века; однако следует принять во внимание, что изобретение пороха, принеся чело-

вечеству много бедствий, в общем отразилось отрицательно на развитии культуры, открытие Америки дало лишь материальную возможность объединения Старого и Нового Света, не создав в первые три века почти ничего в смысле сближения Европы и Америки, а возрождение наук и искусств не могло иметь особого значения без могучего помощника—книгопечатания.

Значение книгопечатания, при помощи которого человеческий коллектив мог произвести все чудеса нового времени, едва ли могло быть вполне осознано в эпоху его первого распространения; однако уже Людовик XII или, вернее, неизвестный нам автор декларации 9 апреля 1513 г. о правах издательских и других, имеющих отношение к книжному делу, цехов трактует книгопечатание, как „изобретение более божественное, чем человеческое"—„l'invention de laquelle semble estre plus divine que humaine"[1]. Далее в декларации говорится, что, благодаря книгопечатанию, „наша святая католическая вера обрела больше могущества и крепости"; автор не мог предвидеть, что спустя четыре года—в 1517 году—Мартин Лютер, провозгласив, что „книгопечатание... есть как бы второе избавление рода человеческого—избавление от умственной тьмы", нанесет мощный удар тому же католичеству, и одновременно—в 1516 году—выйдет первое издание „Утопии" Томаса Мора и будет положено начало научной борьбе с верным союзником католицизма—абсолютной монархией. И уже на рубеже новейшего времени, другой католик—аббат Сийэс, принимая горячее участие во французской революции, должен будет констатировать: „Книгопечатание перевернуло судьбы Европы; оно преобразует весь земной шар".

Наконец, один из величайших писателей нового времени, Виктор Гюго, прекрасно изобразив борьбу между религией и книгопечатанием, скажет: „Изобретение книгопечатания—самое значительное событие в истории... Это—основа революций... Это полная и окончательная смена кожи той символической змеи, которая со времени Адама олицетворяет разум... Благодаря книгопечатанию, человеческая мысль становится, как никогда, вечной; она летуча, неуловима, неразрушима"[2].

И мог ли Гутенберг, делая в своей тайной мастерской скромные опыты по замене писаных книг печатными, предполагать, что книгопечатание, спустя всего три-четыре столетия, будет обслуживать решительно все области человеческой мысли и труда, играя одновременно роль универсального слуги и господина? Наши поколения привыкли к печатному слову, как к хлебу, воде и воздуху, и мы не замечаем его вездесущия. А оно, действительно, вездесуще: в избе или хижине любого, даже неграмотного крестьянина—по всему земному шару—висит одна, а то и несколько напечатанных картин; едва научившись говорить, ребенок получает в руки печатную книгу—азбуку, чтобы сменить ее на массу книг, прежде чем стать образованным человеком; и потом—в продолжение всей жизни, какую бы отрасль труда

[1]) Текст у Paul Dupont: „Histoire de l'Imprimerie", Paris 1854, стр. 126.
[2]) „Собор Парижской богоматери", V книга, II глава.

он ни избрал—книга будет для него руководителем, советчиком, доставит ему чистые радости жизни. Миллионами нужно считать людей, которые весь свой путь на земле отдают книге, просвещению других и себя. Почти вся масса современного человечества, полтора миллиарда людей, пользуется реально услугами печатного станка; в самом деле: кредитные билеты и другие суррогаты денег, почтовые, гербовые и другие фискальные марки, паспорта, билеты на железных дорогах, пароходах, трамваях, в театрах,— все это есть продукт работы печатного станка. Безгранична область приспособления полиграфических искусств для обслуживания человеческих нужд, и в типографии книги с изложением высочайших достижений человеческого разума печатаются рядом с прейс-курантами ничтожных изделий или билетами в кинематограф.

Но главное значение книгопечатания, с каждым годом все более осязательное,—в его роли объединителя населения земного шара, что особенно легко наблюдать по развитию периодической печати. Если до Гутенберга каждое человеческое поселение жило своей замкнутой жизнью,—как говорит известный французский библиограф, Поль Лакруа,—человеческая мысль пребывала тогда в неподвижном и замкнутом состоянии [1]), то в настоящее время печать разрушает быстро все даже национальные и государственные преграды. У всего населения земли появляются общие интересы, удовлетворяемые с поражающей быстротой: обязательной и неизбежной стала в газетах, кроме хроники городской и внутри-государственной, также и хроника мировая; и, например, подробности землетрясения в Японии на другой-третий день при помощи газет стали известны во всех грамотных уголках всего земного шара и служили предметом обсуждения где-нибудь в Гонолулу или на Зондских островах, не говоря уже о всех материках.

Вспомним, например, сколько веков прошло с начала проповеди христианства до распространения—притом только его внешней, обрядовой стороны—на пространстве маленькой Европы; более столетия понадобилось, чтобы искусство книгопечатания проникло в Россию из близкой Германии; а ныне одного дня достаточно, чтобы весть о новом политическом событии или выдающемся изобретении стала известна в сотнях тысяч человеческих поселений, разбросанных по земле.

Вместе с тем, книгопечатание дало человечеству великолепное средство для точного сохранения приобретенных знаний и идей; вспомним опять, что мы имеем только смутные, отрывочные и противоречивые сведения об истории не только старых Китая и Индии, но и Европы в период до и после христианской эры; даже жизнь изобретателя книгопечатания, Гутенберга, известна нам только отрывочно, и его право на это изобретение было бесспорно установлено только путем долгих изысканий, благодаря случайно сохранившимся обрывкам архивов; а ныне, исключительно благодаря книгопечатанию, каждый из нас может изучить, без особого труда, историю войн Наполеона или войны 1914 года день за днем, и также почти день за днем можно написать биографию Пушкина или Эдиссона.

[1]) Paul Lacroix и др.: „Histoire de l'Imprimerie", Paris 1859, стр. 56.

И, конечно, только благодаря книгопечатанию стали возможны захватывающие целые страны революции новейшего времени; в значительной степени справедливо, что книги Вольтера, Руссо и Монтескье подготовили умы для Великой французской революции [1]), и едва ли кто усомнится в том, что печатная агитация была одним из главных помощников революций в России—1905 года, Февраля и Октября 1917 года.

Русское царское правительство в борьбе с революционерами затрачивало самые большие усилия на уловление подпольных брошюр и прокламаций, на отыскание тайных типографий и распространителей их продукции; и в большинстве политических процессов среди вещественных доказательств на первом плане—печатные материалы.

Можно сказать, что печатное слово подготовляет современные революции и, в свою очередь, революции создают все большую и большую, доходящую до болезненности, — потребность в печатном слове.

При этом, конечно, нельзя забывать и роль печатного слова, как хранителя и защитника истины; известно, что многие ереси средневековья и русский раскол возникли главным образом вследствие отсутствия книгопечатания и вкравшихся благодаря этому в рукописи ошибок; истина в делах Дрейфуса и Бейлиса открылась только при помощи печатного слова. До сих пор еще не оценена как следует роль книгопечатания в деле борьбы с всевозможными заблуждениями человеческого разума; хорошо сказал Анатоль Франс: „Философию Аристотеля и теологию Фомы Аквинского разрушило, несомненно, изобретение книгопечатания, которое противопоставило печатные книги священному писанию“[2]). Современная республика, с участием в управлении страной всего народа,—всех трудящихся, как в Советской России,—не может существовать без печатного слова.

Характерно, что при установлении правильных пассажирских воздушных сообщений в некоторых странах—в том числе и в Советской России в августе 1922 г.—первым багажом на воздушных кораблях было—печатное слово, в виде периодических изданий. Все новейшие изобретения, Белля и другие, цель которых—передача по телеграфу и по радио изображений, прежде всего используются органами печати.

И, несомненно, нескорый еще переход человечества из ныне им переживаемой антропозойской эры—с преобладанием материальных и эгоистических интересов, в эру психозойскую—эру преобладания и господства духовной культуры, переход, который так ускоряет пропаганда идей коммунизма [3]),—произойдет в значительной сте-

---

[1]) Руссо в сочинении: „Способствовало ли восстановление наук и искусств очищению нравов“ говорит: „Рассматривая ужасные нестроения, уже причиненные книгопечатанием в Европе..., легко предвидеть, что государи не преминут затратить столько же усилий на изгнание этого опасного искусства, сколько они затратили на его распространение“. („Oeuvres complètes“, Paris 1861, т. I. стр. 475).

[2]) Ж.-Ж. Бруссон: «Анатоль Франс в халате», Лгр. 1925, стр. 225.

[3]) Теория, нашедшая подтверждение, напр., у проф. М. А. Усова: „Война в царстве животных“, СПБ 1916, стр. 32.

пени благодаря услугам книгопечатания и к вящшему процветанию печатного слова, как служителя культуры.

Человеческий разум нашел такую могучую поддержку в книгопечатании, что нет никакого преувеличения в патетическом на первый взгляд афоризме Леонида Андреева:

„Если человеку суждено стать богом, то престолом его будет книга“.

Однако уровень знаний о книге и отношения к книге далеко не соответствует ее исключительному, все более возрастающему значению; в особенности это приходится сказать о России, где в течение всего курса средней (второй ступени) школы учащийся о книгопечатании и вообще о книге узнает только, что „в середине XV века Гутенберг изобрел книгопечатание подвижными литерами“; с этим багажом юноша приходит в высшую школу и с ним остается на всю жизнь, ибо и в школе „III ступени“, даже на факультете общественных наук, ничего об истории и процессах создания книги не говорится, хотя вся работа школы без книг немыслима ни на один день. Только в 1913 году в СПБ. Университете был введен, в виде необязательного предмета, общий (и весьма общий—универсальный) курс книговедения.

Если любознательность учащегося все же толкала его глубже познакомиться с книжным искусством, то к его услугам был ряд тощих—порою со многими ошибками—брошюр компилятивного характера, да две книги популяризаторов—Ф. И. Булгакова: „Иллюстрированная история книгопечатания“ и С. Ф. Либровича: „История книги в России“, из которых первая, будучи очень ценной, вышла еще 34 года назад, а вторая является кратким изложением истории писаной и печатной русской книги, с весьма малыми сведениями о самом искусстве книги; к тому же, оба труда доведены только до конца XVIII века. Если к этому добавить несколько специальных статей и книг, изданных научными обществами или помещенных в научных журналах, мало доступных и редких, — вот и весь научный багаж царской России по вопросам об искусстве и истории книгопечатания.

При этих условиях неудивительно, что едва ли где в Европе наблюдается такое небрежное, скажем прямо—варварское отношение к книге, оставшееся у нас в наследие от царской России до сих пор: в общественных книгохранилищах читателям, в виде общего правила, нельзя доверить ценных изданий, ибо они мнутся, рвутся, пачкаются карандашами, быстро обращаются в негодное состояние. В то же время в наших типографиях нередки случаи, когда писатели, выпустившие несколько книг, не знают даже терминов и значков, необходимых при корректуре, а своими наивными представлениями о процессе печатания книги вызывают насмешки типографских мальчиков.

Только в 1924 году начался выход первой научной истории книгопечатания в России—в виде коллективного труда: „Книга в России“, из которых первые два тома посвящены истории книги в России, третий и четвертый томы включают историю книги в СССР.

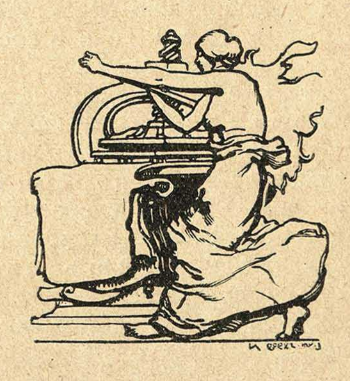
Вообще 1922—1924 годы подарили советским республикам целый ряд цитируемых далее в моей работе книг о книгах, все более серьезных и полезных, и надо надеяться, что в Советской России, где один

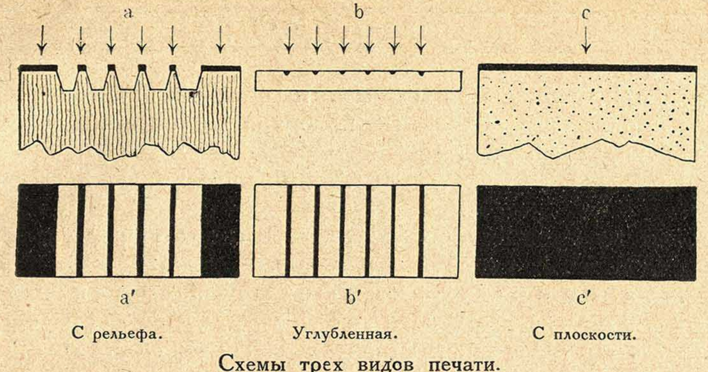
из основных лозунгов—„Без просвещения нет коммунизма“, к которому автор этих строк позволяет себе добавить: „Без книги нет просвещения“,—внимание к книге в ближайшие годы будет все более увеличиваться, и в школах II ступени и в университетах будет введен курс изучения истории и способов производства главного орудия просвещения человечества.

Интерес к книгам о книгах в последние годы, в связи, очевидно, с культурным строительством Советской России, заметно повышается: насчитывается целый ряд примеров, когда книги по полиграфическим искусствам, изданные два года назад, разошлись без остатка и требуют вторых изданий. Если составить полную библиографию русских книг, посвященных книге, первой из которых нужно считать „Разговор об орфографии“ В. К. Тредиаковского 1748 года (см. главу 25-ю нашей работы), то уже к концу 1925 года можно будет, при подсчете, обнаружить, что число книг по истории и технике книги, изданных при Советской власти, немногим меньше числа таких же книг, изданных в России с 1748 по 1917 год.

Правда, двадцатый век принес с собой двух до известной степени врагов книги—кино и радио. По сведениям из Европы, массовое, стихийное увлечение радио ведет к уменьшению посещаемости театров—с одной стороны, к ослаблению интереса к книге—с другой. Однако и кино, и радио, не давая сами-по-себе сколько-нибудь серьезных знаний, могут явиться сильнейшим подспорьем в деле развития образования в Советской России, при одном условии—самом внимательном отношении к культуре книги, как главного орудия культуры.

Показательно, что в июле 1924 года при Отделе печати Ц. К. Р. коммунистической партии состоялось заседание с участием ряда представителей заинтересованных учреждений, на котором была признана необходимость создания высшего учебного заведения по книжному делу, что этот вопрос и в 1925 году серьезно ставится тем же Отделом и Секцией печати при Ц. К. Рабпроса, и только недостаток средств может—но не должен—явиться препятствием к открытию постоянного книжного техникума, по примеру существующих второй год книжных курсов имени безвременно погибшего коммуниста-библиофила Е. М. Григорука при Госиздате.





Схемы трех видов печати.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА.

ЕРМИН „Искусство книгопечатания“, будучи общепринятым (франц. L'Art de l'Imprimerie, нем. die Buchdruckkunst), узко и не совсем правильно обозначает область нашего интереса; его распространенность объясняется причинами историческими, так как в XV—XVIII веках главнейшим продуктом печатного станка была книга.

Наиболее правилен в данном случае не имеющий популярности термин: „Искусство полиграфии“. Полиграфия—от греческих πολύς—многий и γράφω—писать—определяется, как искусство получения путем т и с н е н и я многих одинаковых и точных изображений с одной формы—будь то рисунок или какие-либо знаки, буквы и т. д., при чем обычно форма должна предварительно покрываться краской.

Перевод: „многопись“, „многопечатание“—неудачен.

Принцип т и с н е н и я играет в области полиграфического искусства выдающуюся роль: в сущности, все процессы печатания основаны на прижимании формы, покрытой или иногда не покрытой краской, к воспринимающей рисунок поверхности материала.

В состав полиграфических искусств входит ряд отдельных способов получения многих оттисков с одной формы, которые мы распределяем на следующие четыре основных группы:

1. П е ч а т а н и е с р е л ь е ф н ы х ф о р м—нем. Hochdruck—когда на оригинале-„форме“ текст и рисунки, которые должны отпечататься, представляют возвышения, находящиеся на одной плоскости, а части форм, которые должны остаться белыми, углублены и поэтому краской не покрываются.

2. П е ч а т а н и е с п л о с к о с т и—нем. Flachdruck—когда, вследствие тех или иных механических или химических процессов, оттиски получаются с плоской по всей поверхности формы, на которую нанесен рисунок, над плоскостью не возвышающийся.

3. П е ч а т а н и е с у г л у б л е н н ы х ф о р м—нем. Tiefdruck—когда места, с которых должен получиться оттиск, углублены против общей

поверхности притискиваемой формы, и краской набиваются только углубления, остальная — плоская — поверхность остается чистой или очищается перед тиснением.

4. Печатание „трафаретом" (при помощи прорезанных шаблонов).

В каждую из этих основных групп, в свою очередь, мы должны включить ряд главных способов тиснения. Именно:

1. Печатание с рельефных форм распадается на следующие:

а) Типографское выпуклое печатание — типография (от греч. τύπος — изображение, начертание, фигура, образ), — при котором выпуклые, возвышенные части оригинала, расположенные непременно на одной поверхности, покрываются краской, которая и оттискивается на каком-либо краскопринимающем материале (бумага, материя и др.). Того же характера и печатание рисунков на материи — на мануфактурных фабриках, и изготовление обоев, и красочное печатание штемпелями каучуковыми и металлическими.

б) Чеканное печатание (нем. Prägedruck), отличающееся от всех других видов печатания тем, что при нем самая форма воспринимающей поверхности подвергается изменениям. При чеканном печатании краска может и не употребляться, и оттиск получается при помощи не притискивания, а сильного втискивания оригинала в соответствующий материал (бумага, жесть и др.); так „печатают", например, книги для слепых, с выпуклыми не окрашенными буквами, выпуклые узоры или буквы на визитных карточках, пригласительных билетах, бланках фирм, конвертах, обложках и др. Сюда же примыкает чеканка (не отливка) монет, медалей, пломб, оттиски сургучных печатей, оттиски пробы на металлах, фирмы на фаянсовой посуде и металлических изделиях (без применения краски) и др.

в) Печатание водяных знаков в бумаге — путем втискивания формы в сырую бумагу, без употребления красок.

2. Печатание с плоских форм включает следующие группы:

а) Литография (греч. λίθος = камень) — печатание с плоского „литографского камня" или соответствующей по свойствам металлической (обычно цинковой) пластинки, на которые рисунок нанесен жирной краской; этот вид печатания основан на несмешиваемости жиров и воды, вследствие чего краска при накладывании на камень пристает только к рисунку, при условии смачивания камня водой после каждого оттиска.

б) Гектография, фототипия, а также разные другие способы печатания при помощи анилиновых особочувствительных красок (например, способ проф. Н. В. Туркина). Сущность этих способов заключается в том, что на краско-удерживающую поверхность (в гектографе — масса из желатина и глицерина, в других приборах — холст, стекло, металл, клеенка) наносится рисунок или текст анилиновыми красками, затем делается такое количество оттисков, какое может дать весь слой нанесенной краски; например, в гектографе — до ста (отсюда и название: греч. ἕκατον = сто); число это может быть увеличено, как уверяют, до многих тысяч экземпляров при применении новооткрытых

особо-стойких красок. Сюда же относится и стеклография — печатание с форм, нанесенных на стекло при помощи химических процессов.

в) Фотография (греч. φώς, φωτός=свет)—светопечатание, светопись; основано на действии света через оригинал (негатив) на светочувствительные химические составы, которыми покрыта поверхность принимающей рисунок бумаги или другого материала (позитив).

3. Печатание с углубленных форм (наз. также металлография) распадается на группы—по способу изготовления оригинала, а не по принципу печатания; главных—три:

а) вырезание рисунка или текста резцом или иглой вглубь плоской металлической пластинки,

б) травление рисунка химическим способом, главным образом, азотной кислотой (крепкая водка—eau forte),

в) получение формы с углубленным в металле или другом материале рисунком фотографическим путем.

Во избежание неясности необходимо оговориться, что фотография может применяться — для изготовления оригиналов — при всех способах печатания вообще.

4. Печатание шаблоном, будучи отчасти родственно металлографскому печатанию с углубленных форм, распадается на две группы—по способу изготовления шаблонов:

а) изготовление шаблонов путем вырезания в тонкой пластинке жести, меди, картона и т. д. нужного рисунка или текста насквозь.

б) приготовление формы путем выбивания букв от руки пунсонами или пишущей машиной на восковой бумаге, при чем бумага просекается не сплошь, а пунктирной линией.

По изготовлении формы краска намазывается через нее на бумагу или другой материал, при чем приложенный шаблон закрывает все места, которые должны остаться чистыми. Существуют разнообразные приборы (ротаторы, циклостили), в которых шаблон накладывается на пропитанную краской материю — обычно сукно, и затем краска передается на принимающую бумагу с незащищенных шаблоном мест путем притискивания бумаги к просачивающейся через отверстия в шаблоне краске.

Из всех вышеперечисленных способов главное значение в деле книгопечатания имеют три: 1) Типографское выпуклое печатание. 2) Литографское печатание. 3) Углубленное металлографское печатание.

Они, в свою очередь, распадаются каждое на две группы: а) печатание с плоского оригинала, на отдельных листах бумаги; б) печатание с цилиндров на бесконечной бумаге (ротационная печать).

При каждом из этих способов возможно получение оттисков как одной, так и многими красками.

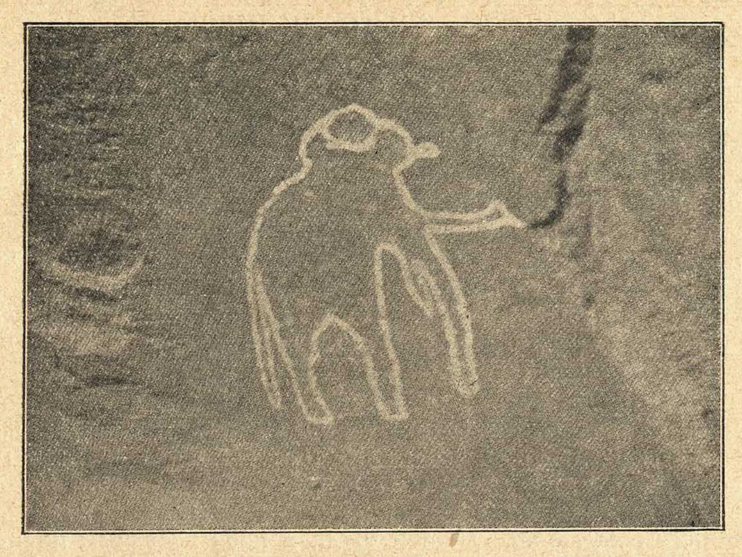
На истории открытия и развития этих трех способов печатания и различных материалов, машин и пр., при них применяемых, а также на причинах их появления и на подсобных процессах,—мы преимущественно сосредоточимся в дальнейшем изложении, предварительно бегло познакомившись с развитием письменности и книжного искусства до изобретения книгопечатания.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ПЕЧАТАНИЯ.

ВИДЫ ПЕЧАТАНИЯ.	Печатание с форм, расположенных на плоскости.	Печатание с цилиндрических форм.
1) ПЕЧАТАНИЕ С РЕЛЬЕФА (Hochdruck).	Типографское печатание с набора, с клише, со стереотипа. Печатание на переплетах. Ксилография. Гравюра на линолеуме, твердом картоне. Цинкография (штрих) и автотипия (тоновое клише). Печатание рисунков на материи. „ каучуковыми и др. штемпелями и печатями. Чеканное, рельефное печатание. Чеканка монет и медалей. Печатание водяных знаков на бумаге.	Ротационное печатание со стереотипов цилиндрической формы, на флатовой или ролевой бумаге. Печатание с цилиндров на рулонах материи. Печатание обоев. Печатание водяных знаков бумажной машиной или каландром на ролевой бумаге.
2) ПЕЧАТАНИЕ С ГЛАДКИХ ФОРМ (Flachdruck).	Литография—печатание с камня, цинка, алюминия. Гектография. Печатание с анилиновых форм. Туркинотипия. Монотипия Е. Кругликовой. Стеклография. Печатание при помощи света: Фотография. Печатание туманных картин. „ фильм для кинематографа.	Печатание с цинковых цилиндров (Офсет) на флатовой или ролевой бумаге.
3) ПЕЧАТАНИЕ С УГЛУБЛЕННЫХ ФОРМ (Tiefdruck).	Гравюра на меди, стали, железе: 1) резцом, 2) химич. способами, 3) при помощи фотографии. Гравюра нот на свинцовых досках. „ на литографских камнях.	Ротационное меццо-тинто на флатовой или ролевой бумаге.
4) ПЕЧАТАНИЕ ШАБЛОНОМ.	Акватипия (нанесение печатных красок при помощи шаблона).	Печать на ротаторах и циклостилях.

Примечание 1. Печатание может производиться при всех видах—одной или многими красками.

Примечание 2. Фотография может быть использована почти при всех видах печатания.



Древнейшее изображение слона мелом, в пещере.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПИСЬМЕННОСТИ.



МЕНИЕ закреплять при помощи режущего или красящего инструмента виденное и слышанное, а также свои и чужие мысли является одним из наиболее характерных отличий человека от других, в том числе и позвоночных животных; судя по результатам раскопок, еще в нижне-палеолитическую эпоху (древний каменный век) это умение уже появляется пока в чрезвычайно несовершенной, примитивной форме; конец ледникового периода знаменует начало пышного расцвета первобытного изобразительного искусства.

Если человек, по новейшим изысканиям, живет на земле около 500.000 лет, если нижний палеолит появился около 150.000 лет назад, если уже Homo Sapiens насчитывает около 23—25 тысяч лет существования [1]), то несомненно, что момент, когда впервые человек *сознательно* провел черту, желая этой линией что-то изобразить, отделяется от нас периодом в несколько десятков тысяч лет. Во всяком случае, археологические находки в ряде мест Европы и России для послеледникового периода дают не только правильные рисунки на камнях и костях, но даже и изображения, исполненные двумя - тремя красками.

Наиболее вероятно, что изобразительное искусство развивалось у наших отдаленных предков—схематически—таким образом: сначала чело-

---

[1]) Акад. А. Е. Ферсман: „Время". Пгр. 1922, стр. 48—49. Его же: „Пути к науке будущего". Пгр. 1922, стр. 32.

век, взяв в руки кремень или другой острый осколок камня, изображал на земле или на скале или на глине контурные очертания наиболее поразившего его предмета, главным образом зверей, самых опасных врагов, доставлявших более всего забот; по крайней мере, до 80% найденных первобытных рисунков изображают животных [1]). Далее, по мере развития техники, человек пытается изобразить не только контуры, но и тени, в виде сначала—беспорядочных черточек, потом—правильных, осмысленных линий и точек, дающих полное зрительное представление о данном предмете; наконец, появляются краски,—вначале, вероятно, кровь, потом красящие минералы, ракушки,—и путем многовековой эволюции человек доходит до многокрасочного изображения целых групп, сцен из жизни животных и человека и т. д.

Переход от изображения животных и предметов к начертанию звуков — к письменности — сложный и до сих пор вполне не раскрытый; несомненно, что человек постепенно установил связь между изображением предмета и его названием, между результатом его творчества, запечатленным на камне, глине и т. д., и произнесенным именем. Таким путем он дошел до искусства изображать последовательно—сверху вниз или справа налево или наоборот—ряд предметов, начертав более или менее точно свое наблюдение или мысль, при чем—что наиболее важно—его сосед, говорящий одним с ним языком, прочтя последовательно изображенные фигурки, мог рассказать, что говорится этим рисунком; появились люди с особой способностью к этому искусству и начали, во-первых, собирать в памяти накопленные в этой области материалы, а во-вторых,—учить других, как лучше изобразить то или иное происшествие и т. д.

Однако это так-называемое фигурное (пиктографическое) письмо далеко от изображения звуков, звукового (фонетического) письма. Переход к этому последнему—если и изучен в его механической последовательности, то пока еще не восстановлена психическая эволюция от изображения предметов к начертанию букв древнейших алфавитов. Здесь вся трудность заключается не в том, каким значком стали изображать тот или иной звук, а в том, как человек дошел до умения разлагать слово на отдельные звуки и каждый звук изображать отдельным значком [2]). Вероятно, постепенно зрительные и слуховые восприятия ассимилировались до такой степени, что изображение отдельного предмета стало изображать отдельный звук; так, если, нарисовав глаз, древний египтянин произносил: ойн ('айн),—то, по мере того, как письменность развивалась и естественно развивалась скоропись,—детали в рисунке глаза выпадали, и в результате рисунок кружка **о** стал изображать глаз и вместе с тем служить значком для слога „ойн" в отдельных многосложных словах. Затем, когда человек научился разлагать слово не только на слоги, но и на буквы,—утратилась связь изображения **о** с глазом, с его полным названием ойн,—и путем усечения первый звук слова: глаз — ойн стал изобра-

---

[1]) Т. Обермайер: „Доисторический человек". Спб., без года, стр. 269.
[2]) René Dussaud: „Les Civilisations préhelleniques". Paris 1914, стр. 433

жать звук **о**, и этот значок в дальнейшем применялся постоянно для начертания соответствующего звука, при чем его связь со словом „глаз“ теряется и забывается.

Что именно таким образом произошел алфавит, доказывают и названия букв в древнейшем еврейском языке; напр., буква **а** имела название aleph, что обозначает одновременно слова: бык и слон; название последнего—одинаковое в ряде европейских языков—греческое ἐλέφας, латинское elephantus, откуда—французское l'éléphant, английское an elephant, немецкое der Elephant—может-быть, имеет свои корни еще в той эпохе, когда слон обитал в Европе; может быть, человек каменного века, изобразив слона (напр.,—одно из древнейших изображений слона в пещере Кастильо в Испании) [1]), радостно произнес его название, имеющее отдаленное сходство с современным; затем понадобилась эволюция многих тысячелетий, чтобы древний египтянин стал изображать звук **а** в виде слона,—все более и более упрощая рисунок и перейдя к начертанию одного зигзага, имеющего сходство с головой слона с поднятым хоботом и торчащими вниз клыками или головой быка—как в греческой букве альфе (α).

Тем же путем получился и значок, изображающий, например, звук m (финикийское и древне-еврейское mem—вода); сначала, желая нарисовать реку, воду, водопад,—первобытный человек делал это путем начертания текущих параллельно струй; дальнейшая эволюция происходила как и в вышеуказанных случаях.

Так можно проследить развитие знаков, изображающих отдельные звуки—т.-е. различные буквы алфавита, из упрощения рисунка разных фигур—для большинства букв.

Постепенно, очень медленно накопился ряд изображений отдельных звуков; имея их запас в два десятка, наши отдаленные праотцы могли уже обойтись без сложных изображений для запечатления виденных предметов и стали изображать звуки; чтобы написать: вода=mem,—не нужно было рисовать струй воды, достаточно было начертать упрощенные три знака: m, e и снова m; это оказалось выгоднее, так как явилась уверенность, что изображение воды не смешают с изображением реки, написание которой получилась возможность изобразить точно и определенно другими буквами алфавита [2]).

Наиболее наглядно эта эволюция представлена в египетской письменности, где древнейшие надписи на скалах, глине дают типичное фигурное (пиктографическое) письмо, переходящее затем в богатую письменность иероглифическую,—где изображенные фигуры (идеограммы), будучи расположены в порядке одна за другой, упрощены в начертании, но отнюдь не потеряли своего характера изображений предметов; затем — наступает эпоха письма иератического, имеющего силлабический (слоговой) характер, развивавшегося жрецами, бывшими хранителями науки, и представляющего большой шаг вперед в срав-

[1]) Т. Обермайер, цит. соч., стр. 274.

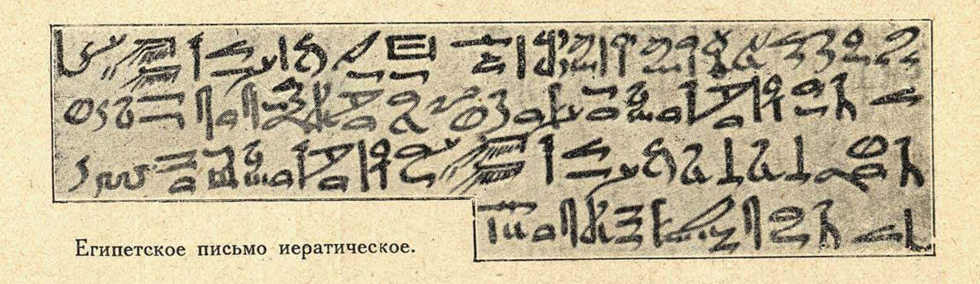
[2]) См. Карл Вейле: „От бирки до азбуки“, Госиздат, 1923. В. А. Правдолюбов: „История письма“, Госиздат, М. 1924. Prof. D-r R. Stübe: „Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung“, Berlin, s. d. (1924?).

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

	I. Синайские	II. Египетские		III. Финикийские		IV. Южн. Семит.		V. Греческие	
1 А/а			Бык	1	алеф	13	alf	1	ἄλφα
2 Б/б			Дом	2	бет	9	bet	2	βῆτα
3 Г/г			Угол	3	гимель	20	gaml	3	γάμμα
4 Д/д			Дверь	4	далет	19	dant	4	δέλτα
5 Е/е			Человек с поднятыми руками	5	ге	1	hoi		εἶ
						3	haut		
				8	хет	11	harm		ἦτα
6			Мачта	6	вав	15	wawi	22 6	
7 З/з			Дерево	7	заин	17	zai	7	ζῆτα
8 И/и			Рука	10	иод	18	yaman	10	ἰῶτα
9 К/к			Растение	11	каф	14	kaf	11	κάππα
10 Л/л			Веревка	12	ламед	2	lawi	12	λάμβδα
11 М/м			Вода	13	мем	4	mai	13	μῦ

ЕВРОПЕЙСКИХ АЛФАВИТОВ.

	I. Синайские	II. Египетские		III. Финикийские			IV. Южн. Семит.			V. Греческие		
12 Н/н			Змея	14		нун	12		nahas	14		ν
13			Рыба	15		самех	7		sat	15		ξῖ
14 О/о			Глаз	16		'аин	16		'ain	16		ό
15 П/п			Рот	17		пе	25		af	17		πεῖ
16			Переплетенная веревка	18		цаде	23		sadai			
17			Лук	19		коф	8		qaf	18		κ˘ππι
18 Р/р			Голова	20		реш	6		rè'es	19		ῥ˜
19 С/с			Гора	21		син	5		shaut	20		σιγμ
20 Т/т			Крест	22		тав	10		tawi	21		ται
21 Θ/θ				9		тет	21		tait	9		θ˜τ



Египетское письмо иератическое.

Демотическое письмо: начало бракоразводного документа (487 до Н. Э.).

нении с письмом иероглифическим; здесь уже фигуры утратили свое значение, превратившись в черточки и каракульки. Позднейшие письмена древнего Египта—демотические—представляют типичное фонетическое (звуковое) письмо; писцы забыли связь между фигурками—иероглифами и значками—изогнутыми черточками, изображающими отдельные буквы алфавита.



Китайские письмена.

Китай, при его обусловленном историческими и географическими причинами консерватизме, до сих пор сохранил письмо иероглифо-иератического характера, с более 50.000 письменных знаков („идеограммы“). Так, отдельные знаки служат для написания: „человек“, „солнце“, „деревня“ и т. д. Чтобы изобразить глагол „видеть“—употребляют два значка, обозначающие: „глаз“ и „человек“. Но в то же время между этими двумя значками и изображаемыми ими предметами связь почти всегда утрачена. Попытки, делаемые ныне, после революции, перейти к звуковому письму с европейскими тремя десятками букв, не имеют пока большого успеха [1].

[1] См. по этому поводу корреспонденцию Вл. Виленского (Сибирякова) в „Известиях ВЦИК“ 27 авг. 1922 г. Также С. Полевой: „Периодическая печать в Китае“, Владивосток 1913. В 1922—23 годах сделана новая попытка ввести сорок знаков в государственно-обязательном порядке, пока о результатах судить трудно.

Происхождение европейских алфавитов, в том числе и русского, установлено более или менее точно; лишь относительно пути их несомненного заимствования от народов, населявших долину Нила, есть противоречия, впрочем, примиримые; именно, „отец истории" Геродот указывает, что финикиец Кадм принес письмена в Грецию; поэтому—греки их называли „финикийскими письменами". Геродот говорит: „Я сам видел в храме Аполлона в Фивах, в Беотии, эти письмена Кадма, написанные на трех треножниках". Свидетельство Геродота, как грека, жившего еще в V веке до Н. Э., нам особенно важно, однако Платон (IV в. до Н. Э.), Диодор Сицилийский, Цицерон (оба в I в до Н. Э.), Плиний (I в. после Н. Э.) приписывают изобретение алфавита египтянам, а Тацит (ок. 55—120 после Н. Э.) указывает, что „египтяне изобрели буквы алфавита; финикияне, господствовавшие на море, перенесли его в Грецию, и таким образом им приписана честь изобретения того, что они получили от других". Работы современных филологов вполне подтвердили правильность указания Тацита.

Финикийская надпись IV века до Н. Э.

Установлено, что финикийский алфавит не является самобытным: он заимствован в первой половине II тысячелетия до Н. Э., 1850—1500 годы, из египетских иероглифов. „Среди многих сотен иероглифов имеются 24 иероглифа, являющиеся такими же буквами, как и буквы финикийского алфавита" [1]). Переходными между 24 египетскими звуковыми иероглифами и финикийскими буквами являются знаки в надписях своеобразного письма, найденных в начале XX века на памятниках на Синайском полуострове, около разрабатывавшихся древними египтянами медных рудников в Уади-Магара.

Не поразительно ли, что синайские надписи находятся у медных рудников—т.-е. предприятия промышленного характера,—развитие же звукового алфавита принадлежит финикиянам—т.-е. наиболее торговому народу, жившему до Н. Э. по берегам Средиземного моря, а дальнейшее движение этого развития—грекам, преемникам финикиян по средиземноморской торговле? Пока письменность держалась в земледель-

---

[1]) Prof. R. Stübe: „Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung", Berlin (1924 г.?).

Проф. В. В. Струве: „Происхождение алфавита". Пгр. 1923, стр. 13. Там же, стр. 17: „В единственном папирусе, сохранившем систему перечисления египтянами иероглифов, алфавитные иероглифы выделены в специальную группу".

ческой долине Нила,—она оставалась первобытной, развиваясь весьма медленно; в земледельческом Китае она до сих пор не вышла из эпохи идеограмм; нужды торговли Финикии и Греции превратили первобытную письменность в алфавитную. Здесь мы впервые встречаемся с влиянием экономических и социальных условий на развитие письменности и позже книгопечатания, чтобы в дальнейшем проследить это влияние до XX века.

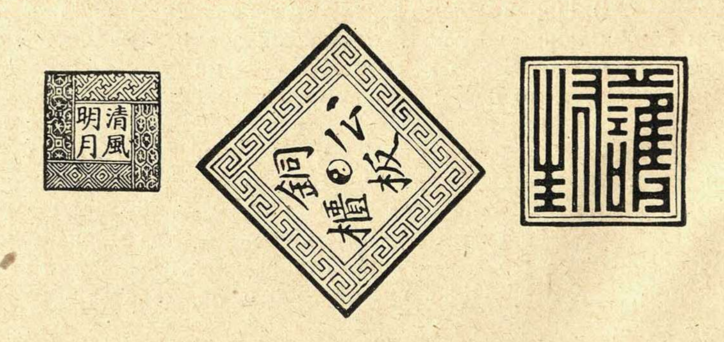
Любопытно, что проф. В. В. Струве объясняет эволюцию письменности—притом „всех великих письменных систем“ — честолюбием: „Честолюбие вождя-царя мощного государства требовало увековечения в анналах своего имени собственного, а это последнее рисунком изобразить нельзя“. И далее: „Желание царя на своих победных памятниках отмечать свое имя дало и в Египте толчок к дальнейшему развитию письма“ (Стр. 8 и 14). Доказательств не приводится.

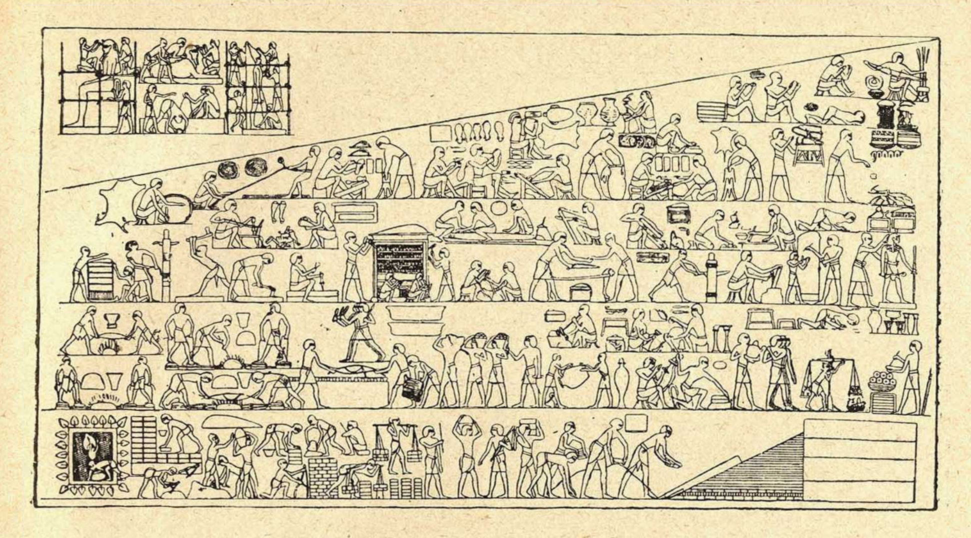
Приводим это оригинальное объяснение, как образец тех „научных“ ошибок, до которых можно дойти, игнорируя экономические условия, являющиеся причиной эволюции культуры.

Следовательно, от египтян в торговую Финикию и оттуда в Грецию—таков путь возникновения европейских алфавитов; затем римляне свою азбуку заимствовали от греков, а римский (латинский) алфавит стал общим для всей Западной Европы.

Славянский алфавит, реформированный впоследствии Петром Великим по образцу европейских, введен в IX веке в Болгарии, может-быть, просветителями славян Кириллом и Мефодием, непосредственно по греческому образцу.

Таким образом создались из многих тысяч фигур иероглифического письма те три десятка букв алфавита и несколько значков, при помощи которых можно почти идеально изложить и напечатать все звуки всех сотен наречий народов земного шара.





Ремесленники в древнем Египте.
(Изображение на стене гробницы близ Фив.)

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ.

ЕРВЫЕ памятники книгопечатания имеют неразрывную и тесную преемственность с памятниками письменности— как по служению той же цели, так и по употребляемым материалам. Поэтому мы должны, в меру необходимости, познакомиться с техническими приемами для изготовления произведений письменности до изобретения книгопечатания.

Мы не видим никакой надобности в расширительном толковании термина: „памятник письменности"; при излишнем увлечении можно, конечно, относить сюда и т.-наз. узловое письмо перуанцев и картинное письмо индейцев; однако, они памятниками письменности в настоящем смысле этого слова не могут считаться, поскольку самое понятие „письменность" следует определить, как способы передать при помощи значков, изображающих известные слова или части слов,— в определенном последовательном и связном изложении,—те или иные фразы. Рисунок, изображающий борьбу человека с медведем,—есть только рисунок, а не памятник письменности; если же в последовательном порядке начертан ряд значков, хотя бы и рисунков, которыми определенно, точно написано: „человек борется с медведем", нет сомнения, что перед нами памятник письменности. Конечно, были эпохи перехода от рисунков к фигурным письменам, к пиктографии, но памятники этих эпох—не памятники письменности в тесном смысле.

Когда и где впервые зародилась письменность на земле—до сих пор неизвестно: можно предположить, что родиной древнейших, восходящих к пятому тысячелетию до Н. Э., письмен был Южный Туркестан; но утверждать это нельзя, тем более, что мы имеем три главных группы

древнейших письмен: сумерийско-вавилонскую, египетскую и китайскую, развивавшиеся как-будто независимо одна от другой и принявшие уже в наиболее древних дошедших до нас памятниках резко обособленный друг от друга, несхожий вид, а именно—вавилонское письмо в виде клиньев, китайское в виде обособленных групп черточек, наложенных одна на другую, и рядом египетское—в виде иероглифов, т.-е. упрощенных, но явных изображений живых существ и разных предметов.

Но поскольку наиболее интересные открытия и работы в области языка древних сумеров, живших в долине Тигра и Евфрата, относятся к концу XIX века, и только с 1887 года обнаруживаются памятники древнейших—от IV тысячелетия—текстов на сумерийском языке,—далеко не потеряна надежда найти первоисточники происхождения письменности, в виде еще более древних памятников или расшифрованных текстов, в обнаруженных, но пока не прочтенных надписях.

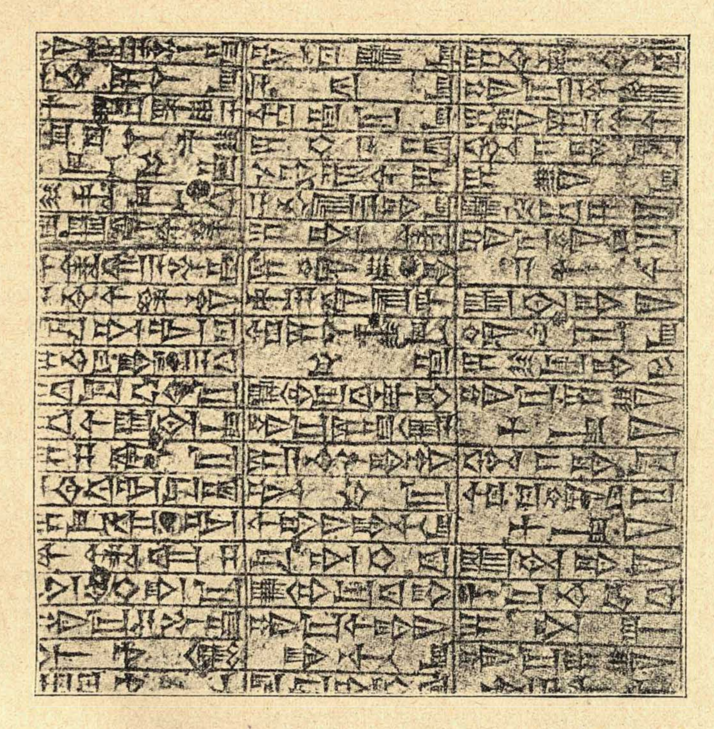
Древнейшие сумерийские надписи найдены в течение XIX века при раскопках в Ассиро-Вавилонии; письмена сумеров, имеющие некоторое внешнее сходство с древними египетскими иероглифами, совсем не похожи ни по рисунку, ни по языку на вавилонские и ассирийские; найдены также составленные в Вавилоне подстрочные переводы и словари этого уже мертвого во время расцвета Вавилона (II тысячелетие до Н. Э.) языка. Письмена эти начертаны на плитках—каменных или глиняных, обожженых, найденных среди плиток ново-сумерийских и вавилонских с клиновидными письменами, и выцарапаны остроребущими инструментами, в отличие от обычной вавилонской клинописи, получившей свой странный вид (подобие правильно следующим друг за другом, повернутым в разные стороны клиньям) от употребления для письма деревянных и тростниковых стилей, которые, в форме обструганной с четырех сторон длинной палочки вроде линейки, вдавливались концом одного ребра в мягкую глину, затем обжигавшуюся. Понятно, что обрезанный конец палки, при нажиме ребра, давал широкое основание клина, а самое ребро—его длинную, суживающуюся к концу часть. Такими, в форме гвоздя, черточками исписаны десятки тысяч глиняных плиток, цилиндров, призм, больших столбов, сохранившихся благодаря употребленному материалу, постоянно вновь находимых и хранящихся главным образом в Лондоне—в Британском музее, в Париже—в Луврском музее и в Германии—в Берлинском Национальном музее. Небольшое сравнительно количество таких плиток имеется и в России: в Ленинграде—в Эрмитаже, в Публичной библиотеке и Академии Наук, в Москве—в Историческом музее и Археологическом об-ве.

Изображение клинописью имени бога „Ормузд“ [a—u—r(a)—m(a)z—d(a)n].

В 1852 году открыта в Куюнджике, на берегу Тигра, на месте древней Ниневии, библиотека, состоявшая из подобных плиток, находившаяся во дворце ассирийского царя Ашшур-бан-апла (Ассурбанипала, 668—626 г. до Н. Э.) и представляющая собрание копий с древних вавилонских летописей, сочинения о мироздании, законы и т. д., а также гимны богам.

Иногда здесь встречаются связные рассказы о каких-либо событиях, повесть, собрание законов на ряде плиток; к таким „собраниям сочинений“ обычно прилагалась плитка, представлявшая как бы обложку, с изложением содержания расположенных рядом на полках, в порядке, как в библиотеке, многих плиток.

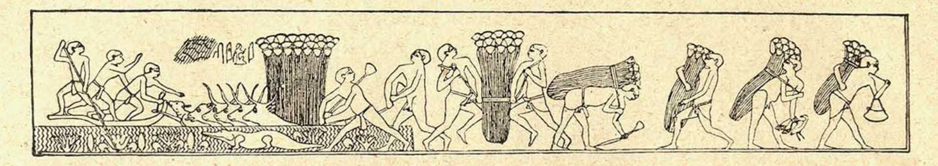
Плитками и цилиндрами из глины, а также ранее из камня в Вавилоне и Ассирии пользовались, конечно, за неимением другого мате-



Древне-вавилонская клинопись, со стеллы с законами Хаммураби.

риала для письма, и к началу новой эры они изготовляются все реже и реже, чтобы после падения Вавилона, к концу I века новой эры, прекратилось их изготовление совсем.

Параллельно с развитием клинописи и собиранием целых „библиотек“ из плиток во дворцах царей Вавилона и Ассирии—шло развитие письменности и в долине Нила, у египтян. Когда появились здесь первые признаки письменности—мы не знаем; развитую иероглифическую письменность относили к четвертому тысячелетию до Н. Э.; во всяком случае, иероглифические письмена встречаются на памятниках, сооруженных около 3.000 лет до Н. Э., при I династии царей, в больших пирамидах, воздвигнутых приблизительно около двадцать восьмого столетия до Н. Э., при IV династии, и в храмах, построенных при V династии. В эту эпоху письмена нацарапаны—пока—на камне и глине.



Сбор папируса, по древне-египетскому рисунку.

К этому же периоду относят и начало приготовления папируса, но доказать его столь древнего происхождения нельзя, т. к., в силу его хрупкости, он едва ли мог уцелеть в течение пяти тысячелетий; во всяком случае, несомненно, что папирус вошел в употребление за два тысячелетия до нашей эры, т. к. в Луврском музее хранится т.-наз. похоронный ритуал, влагавшийся в саркофаги, к мумиям, написанный в XVIII веке до Н. Э. [1]).



Растение папирус.

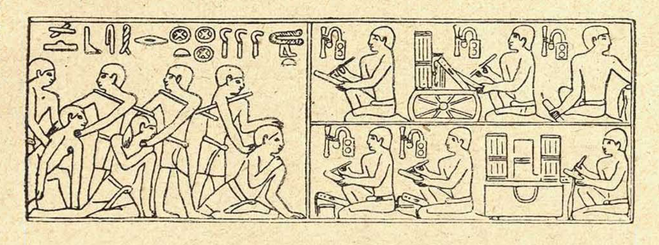
Употребление для писания в качестве материала папируса должно представлять для нас особенный интерес, поскольку, во-первых, папирус является прямым предтечей нашей бумаги, а во-вторых, благодаря его свойствам, из него можно было делать писаные книги в современном понимании этого слова.

Папирус для письма выделывался из одного вида тростника, вроде нашего камыша, 2–4 сантиметра в диаметре, росшего в изобилии в низменных и илистых местах по реке Нилу. При изготовлении материала для письма — листов — обрезали сверху и снизу стволы, очистив их предварительно от листвы; затем, разрезав ствол на куски не более 1 аршина (66 сантиметров) длиною, снимали кору и пленки под корой — лубок и пускали в дело рыхлую, пористую сердцевину. Ее разрезали на тонкие,—чем тоньше, тем лучше,—пластинки; затем эти пластинки склеивали между собою следующим образом: на гладкую поверхность стола клали, рядом друг с другом, несколько таких тонких пластинок; затем на этот ряд налагали другой—но поперек, и еще несколько таких рядов, в зависимости от желаемой толщины листов; после чего смачивали насквозь все эти наложенные вдоль и поперек пластинки клеем, составленным из муки,

[1]) Ж. Масперо („Древняя история народов Востока“, М., 1895, стр. 69) указывает, что на одной из могил Гизеха важный сановник первых времен VI династии (приблиз. 2500 лет до Н. Э) называется „управляющим книжным домом“. Возможно, что речь идет о царском библиотекаре, хранившем папирусы; но изготовление папируса в то отдаленное время не доказано.

илистой воды из Нила и уксуса; полученный мокрый лист прессовали и, когда он высыхал, его полировали пемзой, гладкими костями, раковинами. Получались листы светло-коричневого цвета, толщиною иногда как тонкое полотно, хрупкие, но вполне пригодные для письма. Тонкость и гладкость листов зависела от искусства рабочих, приготовлявших папирус. Техника изготовления свитков давала возможность делать полосы папируса любой длины,—иногда изготовляли свертки длиною до десяти саженей; обычно, вероятно, выделывались мелкие куски, которые затем склеивались вышеуказанным клеем [1]).

Любопытно, что изготовление и продажа папируса были регалией фараонов; может-быть, имелась в виду и своеобразная борьба с распространением рукописей, написанных не с одобрения фараона и жрецов, отнюдь фараонам не враждебных. Употребление папируса было широко распространено; главным образом он употреблялся для религиозных целей; было обязательно класть к мумиям вышеназванные похоронные ритуалы, где описывались превращения человека после смерти и хождение души перед богами.



Писцы в древнем Египте.

Обычно эти ритуалы заготовлялись писцами на продажу заранее, и для имени умершего, родственники которого купят папирус, оставалось пустое место. Имя умершего вписывалось в ритуал несколько раз; случалось, что ритуалы, в виду их дороговизны, воровали из саркофагов, и тогда имя умершего стирали и вместо него писали имя нового покойника. При раскопках найдены папирусы, где, вследствие небрежности писцов, стирались имена не во всех местах, так что в начале оказывается имя нового умершего, а в конце—имя мумии, от которой похоронный ритуал выкраден.

Писали на папирусе палочками с остро отточенными концами, называемыми на Востоке „калам“; писали обычно черными чернилами, приготовлявшимися из сажи или из растительных соков, а также и красками других цветов, чаще—красной; иногда и золотом и серебром. Особенно пышно разукрашивали похоронные ритуалы для богатых покойников, рисовали на них по нескольку картин.

Например, на одном ритуале, хранящемся в Лувре, относящемся к XVIII династии (XV—XIV века до Н. Э.), покойник изображен довольно живописно на ряде миниатюр, нарисованных несколькими красками; на одной он с сестрой является на поклонение богу Озирису, который нарисован зеленой краской, в белой диадеме; затем идут

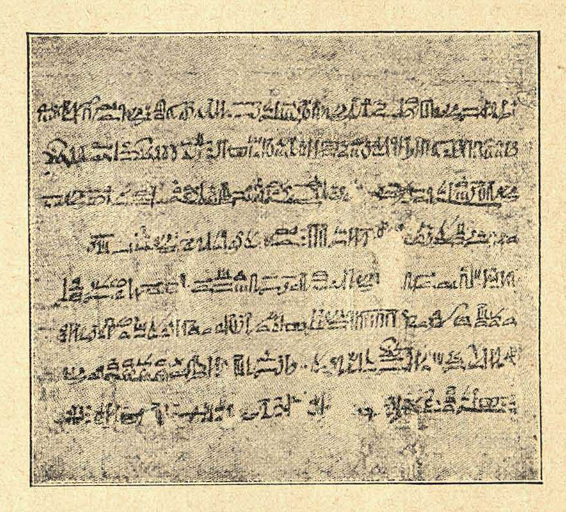
---

[1]) Наиболее серьезные научные сведения о технике изготовления папируса дает замечательный исследователь истории книги, Karl Dziatzko, в своем труде: „Untersuchungen über ausgewählte Kapitel des antiken Buchwesens“, Leipzig 1901, стр. 27 и след.

превращения умершего в разных животных: цаплю, золотого ястреба, ласточку, священного ястреба и т. д.—изображенные на картинках с пояснительным текстом.

Кроме похоронных ритуалов, до нас дошло очень много папирусов, хранящихся во многих музеях Европы, Египта и Америки, разнообразного содержания: сохранились и религиозные сочинения, и исторические книги—в виде летописей, и папирусы научного характера—по математике и медицине, и даже ряд повестей, сказок, рассказов, автобиографий [1]).

Папирусы научились читать только в XIX веке, и многие из них еще не прочитаны; затрудняет чтение и то обстоятельство, что сухость воздуха в египетских гробницах и храмах, сохранившая папирусы, их так иссушила, что при обычном развертывании они рассыпаются на мелкие кусочки и даже в порошок; нужно большое искусство особых специалистов, чтобы сделать сверток папируса доступным для чтения. В гробнице Тутенхамона, открытой в 1923 году, найдено много папирусов, но при прикосновении к ним они превращались в пыль.



Египетская рукопись на папирусе.
(Сильно уменьшено.)

Заслуга открытия ключа к расшифровке иероглифов принадлежит Шамполлиону, французскому ученому, в двадцатых годах XIX века сумевшему прочесть найденную в 1799 году в устьях Нила знаменитую плиту из города Розетты, на которой были надписи иероглифическая, демотическая и греческая. Ключ нашелся путем сверки находившихся в иероглифической надписи имен царей Клеопатры и Птоломея.

Египтяне не дошли до умения делать книги в нашем понимании и навертывали папирус на тонкие круглые палки, затем длинные свитки клали в футляры — из материи, кожи или дерева. Назывались эти свитки—byblos или papyrus [2]).

В том же виде употребление папируса перешло—вслед за письменностью—к грекам и от них к римлянам, в I тысячелетии до Н. Э.; но выделка его осталась, кажется, монополией Египта. По мере развития образованности в Греции, затем в Риме—папируса требовалось все

1) См., напр., в русских переводах: Б. А. Тураев: „Рассказ египтянина Синухета". М. 1916; В. М. Викентьев: „Древне-египетская повесть о двух братьях". М. 1917.

2) Карл Дзяцько, указ. сочинение, стр. 34.



Птоломей Клеопатра

Имена египетских царей, написанные иероглифами.

больше и больше, и Плиний рассказывает, что при императоре Тиверии (в начало Н. Э.) в Риме, вследствие недостатка папируса и, следовательно, его дороговизны, были даже волнения; сенат должен был регулировать его продажу, как при голоде, и были назначены комиссары, которые распределяли папирус соответственно нуждам граждан, борясь со спекуляцией. Характерно, что папирус вполне заменял нашу бумагу и для завертывания товаров; об этом говорит римский писатель Марциал (Эпиграммы, кн. III, эпигр. II):

„Чьим подарком ты стать, книжка, желаешь?
...Чтоб, в черную ты схвачена кухню,
Не накрывала тунцов мокрой бумагой,
Иль не вертели в тебя перец да ладан,
Ты к Фаустину бежишь в лоно? Разумно.
Умащена ты пойдешь кедром отныне,
И на оба лица в должном уборе;
Ты пестротою рожков станешь кичиться,
Будешь одета тогда в пурпур нежнейший,
Пусть и окрасит червец твое оглавленье".

К этому времени производство рукописей в Риме получило уже широкое распространение; иногда, когда знаменитый римский писатель заканчивал свое новое сочинение, оно переходило к „книгоиздателю", у которого в большой зале сидело несколько десятков писцов; один, сидя на возвышении, диктовал, остальные писали,—и таким образом выходило в свет первое издание книги—с большим или меньшим количеством ошибок, в зависимости от грамотности и степени понимания писца. Некоторые рукописи украшались рисунками, нарисованными, как и в Египте, несколькими красками; иногда заглавные буквы рисовали золотом, серебром и красками в увеличенном размере.

Приведенные выше стихи Марциала показывают, что рукописи покрывали кедровым маслом, чтобы защитить их от насекомых, портивших папирус; свертки навертывались на палки, которые оканчивались рожками. Не только оглавление—как говорит Марциал—окрашивали пурпуром для красоты, но иногда красили и всю рукопись.

Для рукописей более ценных к этому времени стали употреблять пергамент,—особо выделанную очищенную кожу разных животных. Существует и упорно держится научно не доказанное предание, будто название пергамента произошло от имени Пергама, города в Малой Азии, где царь Эвмен II, во II веке до Н. Э., желая собрать библиотеку, должен был изыскивать какой-либо материал для письма, т. к.

египетские цари Птоломеи, не желая создавать конкуренции своей громадной библиотеке в Александрии, отказались продавать Эвмену II папирус. Во всяком случае, в это время пергамент уже является распространенным, хотя дорогим материалом для письма и начинает понемногу конкурировать с папирусом, не говоря уже о неудобных тяжелых глиняных плитках. Геродот и Диодор Сицилийский утверждают, что греки-ионийцы и древние персы пользовались для письма специально изготовленной кожей; известно также, что древние евреи славились своим умением изготовлять пергамент и склеивать из него свитки.



Пергаментщик.
(По гравюре на дереве И. Аммана, 1578 г.)

Пергамент изготовлялся из шкур телячьих, бараньих и козьих—более дешевый, из шкур ягнят и козлят, недавно родившихся или мертворожденных или вырезанных из живота матери—наиболее тонкий. Может быть изготовляем пергамент и из человеческой кожи—конечно, в виде исключения. Для изготовления пергамента шкура очищалась от волос, крови, жира, пленок, затем чистилась скребками, полировалась пемзой и костями, твердым деревом и т. д.—получался белый, тонкий,— иногда не толще обыкновенной бумаги, более или менее мягкий и чрезвычайно прочный материал для писания. Для роскошных рукописей пергамент окрашивался чаще в пурпуровый (упоминания у римских писателей), реже — в зеленый, желтый, золотой цвет.

До нашей эры пергамент употреблялся только в виде свитков, как и папирус, при чем отдельные кожи склеивали между собою. Только Марциал говорит, в первом веке нашей эры, как о новости, о появлении четырехугольных книг,—из листов, сложенных пополам и сшитых друг с другом в месте сгиба.

Таким образом, в это время были свитки, хартии, которые у римлян назывались volumen (от volvere—свертывать), и liber—что первоначально обозначало: лыко, лубок—книги в современном смысле слова.

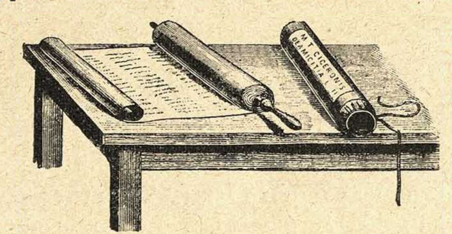
Следует еще упомянуть про диптихи, триптихи и полиптихи—книги из двух, трех или ряда „страниц", сделанных из дерева, слоновой кости, металла, покрытых воском и скрепленных в корешке; на них писали металлическим „стилем", заостренным с одной стороны и имеющим лопатообразный другой конец — для растирания написанного, вернее—нацарапанного текста, чтобы можно было на том же месте писать вновь. Такие записные книжки были в большом распростране-

нии; целый ряд образцов найден при раскопках Помпеи. Они иногда облекались в роскошные переплеты, ювелиры украшали их золотом, слоновой костью и драгоценными камнями.



С надписи на колонне Траяна в Риме.

В лучшую пору римской культуры,—около I века,—книжное дело стало в Риме на большую высоту: существовал — не только в Риме, но и в провинции—ряд магазинов, где торговцы—„библиополы" продавали книги и свитки, переплетенные или офутляренные „библиопегами", после того как их написали авторы и переписали—„скрибы". Тот же поэт Марциал указывает одному римлянину, Луперку, просившему у него для прочтения его сочинение, адрес своего издателя:



Римские свитки.

„Против форума Цезаря прямо есть лавка...
Там меня ты ищи. Как попросишь Атректа—
Этим именем звать хозяина лавки—
С первой же или со второй он там полки,
Пемзой зачищенного и в окраске пурпурной,
За пять динариев даст тебе Марциала.
Скажешь: „не стоишь того". Луперк, ты догадлив [1]).

[1]) „Эпиграммы", книга I, CXVII. Русский перевод Фета, Москва 1891. Вообще в эпиграммах Марциала, нередко рядом с самой откровенной эротикой, много драгоценных указаний по книжному делу в Риме.

В это время уже имеются—и в значительном числе—„библиофилы“, любители книг, точнее „филобиблы“ = книголюбы, собирающие частные библиотеки и тратящие на это значительные средства. Многие римские писатели, в особенности Цицерон, говорят с любовью о своих собраниях книг. Они хранят их на полках, нумерованными, в футлярах, к которым привешены заглавия. Иногда—украшают библиотеки скульптурными изображениями писателей [1]). Остатки нескольких таких библиотек, в испепеленном виде, найдены при раскопках около Неаполя, в Геркулануме и Помпее.

Содержание этих библиотек—главных хранилищ книжного искусства—разнообразное; если в древнем Египте преобладала литература религиозная, здесь в большинстве сочинения светских писателей, иногда—скептические сочинения о религии, часто—эротика (откровенная литература о чувственной физической любви).

Переписчик книг
(Буква О из древней рукописи).

К сожалению, от этой эпохи расцвета римской литературы почти ничего не осталось в оригиналах; сочинения римских и греческих писателей до нас дошли—которые дошли—в позднейших копиях. Христианские проповедники, боровшиеся с „языческими“ сочинениями, агитировали за истребление этих книг, и трудно сосчитать громадное количество рукописей на папирусе и пергаменте, уничтоженных религиозными фанатиками разных верований.

Собирание библиотек началось еще в Вавилонии и в древнем Египте. Так, Диодор Сицилийский передает сообщение о библиотеке, собранной более чем за тысячу лет до Н. Э. египетским фараоном Озимандием (отождествляемым историками с Рамзесом II или Сезострисом) и находившейся в Фивах; над входом в библиотеку была надпись: „Аптека (для души)“ [2]).

Наиболее знаменитой в древности была упомянутая выше библиотека, собранная египетской династией Птоломеев в последние века до Н. Э. и помещавшаяся в двух зданиях в Александрии. По некоторым древним свидетельствам—в ней было, будто-бы, до 700.000 томов (свитков) заключавшим литературу всего древнего мира.

С легкой руки Ж.-Ж. Руссо, у большинства библиографов имеются указания, что библиотека эта была сожжена калифом Омаром при завоевании Александрии; Руссо рассказывает: „Говорят, что когда калифа Омара спросили, что сделать с библиотекой в Александрии, он сказал: „Если книги в этой библиотеке заключают писания, противные

[1]) „Эпиграммы“ Марциала, книга IX.
[2]) A. Cim: „Le Livre“, т. I, стр. 2.

Корану,—они вредные, и их следует сжечь; если они повторяют учение Магомета—все-таки их сожгите, они лишние". Наши ученые,—продолжает Руссо—приводили это рассуждение, как верх бессмыслицы; между тем, поставьте Григория Великого на место Омара, Евангелие вместо Корана—библиотека опять-таки была бы сожжена, и это было бы, может-быть, одним из лучших украшений жизни знаменитого святителя" [1]).

Эти обвинения по адресу калифа Омара имеют своим источником рассказ армянина-христианина Абульфараджа, историка, жившего в XIII веке и умершего епископом в Алеппо [2]).

В 1803 году в Москве вышла книга „Древняя Александрия", составленная архимандритом с Синайской горы Константином; описывая довольно подробно библиотеку в Александрии и возмущаясь варварским поступком Омара, он говорит по поводу жестокого распоряжения магометанского завоевателя:

„Сие неистовое определение фанатизма уничтожило бессмертия достойные труды и лишило человечество вожделенного наследия".

Наивный монах с Синая, конечно, прав в своем негодовании, но—увы, ему пришлось бы смиренно молчать, если бы он знал истину,—ибо эта знаменитая библиотека частью сгорела в 47 году I века до Н. Э., при осаде Александрии Юлием Цезарем, а частью „была уничтожена христианским епископом Теофилом, четыреста лет спустя, на основании эдикта императора Феодосия о закрытии всех языческих храмов" [3]). При завоевании Александрии арабским калифом Омаром, в 640 году—от этого величайшего книгохранилища древности и следов не осталось.



Сожжение книг во время проповеди апостола Павла в Ефесе (по картине Евстафия Ле-Сюэвр).

---

1) В рассуждении; „Способствовали ли науки и искусства улучшению нравов",—в изд. „Oeuvres", Paris 1862, т. I, стр. 465, примечание.

2) Ed. Rouveyre: „Connaissances nécessaires à un bibliophile", т. I, стр. 3, примечание.

3) A. Cim, „Le Livre", т. I, стр. 8—9.

Как известно, борьба римских пап с светской литературой продолжается и до сих пор, и Ватикан время от времени издает списки книг, запретных для католиков—„Index librorum prohibitorum“, которые становятся все более и более предметом курьеза и усиленного внимания библиофилов.

Не то было в Средние века, когда воинствующая католическая церковь, искажая проповедь Христа „ad majorem Dei gloriam“—„к вящшей славе Бога“, на самом деле к выгоде господствовавших в Европе классов и их представителей—пап, императоров и королей [1]),—проливала потоки и моря крови всех „еретиков“, в том числе и писателей и ученых. „Служители Христа“ наносили в течение более тысячелетия такие удары умственному движению человечества, что в эту эпоху—от упадка Римской империи до конца Средних веков—замирает эволюция книжного искусства, и только перед наступлением нового времени неумирающая человеческая мысль пробивает новые пути и в нашей области.

---

[1]) Любопытные объяснения этому см. у А. Л. Волынского: „Четыре евангелия“, Петроград 1922 год.





Изготовление бумаги ручным способом.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

ИЗОБРЕТЕНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ БУМАГИ.



ТЕЧЕНИЕ восьми веков после начала нашей эры папирус был в употреблении по всей Европе; только к IX веку этот материал для письма окончательно исчезает, вытесненный — после тысячелетней борьбы — хотя и гораздо более дорогим, зато чрезвычайно прочным и долговечным пергаментом. Однако начинающий оживать—после наступления второго тысячелетия нашей эры—рынок требует более дешевого материала как для официальной переписки, так и для писания книг; и для удовлетворения этого спроса является — более дешевая, чем пергамент, и более прочная чем папирус,—бумага.

Бумага —„продукт перетирания лохмотьев и тряпок, коль скоро сделана и отдана под печатный станок, превратившись в книгу или газету, приобретает беспримерное могущество, становится всемирным владыкой. Она изменяет наши идеи и нашу религию, переворачивает наши нравы и законы, свергает и восстанавливает царства, решает вопросы войны и мира: она, можно сказать, управляет миром. И она получила такое распространение в наши дни, такую широкую и универсальную область применения, стала столь характеризующей нашу эпоху, что наше время можно назвать „бумажной эрой“,—так возвеличивает „власть бумаги“ знаменитый французский библиограф А. Сим [1]).

И, конечно, бумага является важным элементом в процессе книгопечатания, представляя главный материал для создания книги. От ее качеств зависит в значительной степени вид книги. Прекрасное сочи-

---

[1]) „Le Livre“, т. III, стр. 5.

нение, напечатанное на плохой бумаге, имеет меньший сбыт, и плохое сочинение, для издания которого воспользовались прекрасной бумагой, привлекает читателя, обманывая своим видом.

От качеств бумаги зависит—надолго ли сохранится для потомства книга, не рассыплется ли она в порошок даже при втором, третьем поколении; хорошо ли на ней выйдет печать текста и рисунков; не будет ли книга в переплете рыхлой и легко принимающей грязь. Словом, можно сказать: если душа книги—ее содержание, то тело книги—бумага, на которой она напечатана.

Поэтому история бумаги является одной из важных частей истории книги, и, конечно, без изобретения дешевой бумаги невозможно было бы и распространение книгопечатания.

И опять,—как с папирусом и пергаментом—мы не знаем до сих пор, когда изобретена бумага; несомненно, что начало бумаги, распространенной затем в Европе, следует искать в Китае, где,—по недоказанной китайской традиции,—в 153 году нашей эры Тцай-Лунь, министр земледелия, рекомендовал своим согражданам применять для письма бумагу „ши", изготовленную из волокон древесины „бумажного деревца", название которого в ботанике—„Brussonetia papyrifera". До этого времени китайцы употребляли, как материал для письма,—камень, металлические пластинки, кости и в особенности пластинки, вырезанные из сердцевины бамбука,—вспомните способ изготовления папируса! [1]). Благодарные китайцы поставили в честь изобретателя бумаги храм—что не мешает ученым продолжать изыскания и находить признаки появления бумаги в Китае или до Н. Э., или вскоре после начала нашей эры—в I веке.

Другой весьма запутанный вопрос—о происхождении в славянском языке слова „бумага"; много усилий потратили русские ученые, чтобы объяснить его источник; большинство склоняется к тому, что его первооснова—итальянское, взятое из Греции bambagia (хлопчатая бумага [2]); вероятнее, впрочем, как мы полагаем, что слово это пришло к нам непосредственно из Византии, поскольку по-гречески бамбаки=хлопчатая бумага; но в Китае бумагу выделывали и из молодых побегов бамбука; название бумаги, вместе с техникой производства, оттуда заимствовали арабы, а от них—греки; может-быть, корень в старом названии бамбука.

Европейское название бумаги (франц. и нем. Papier, англ. Paper) происходит от названия папируса.

Однако, принципы изготовления бумаги и папируса совсем разные: если папирус представляет из себя тонко нарезанные и склеенные пластинки, то для изготовления бумаги требуется расщепление частиц (волокон) того материала, который употребляется для ее производства,—нарушение связи между волокнами, чтобы затем эти волокна спутать между собой (подвергнуть процессу свойлачивания) и

---

[1]) Лучшие научные данные—у Karl Dziatzko, цит. соч.

[2]) Н. П. Лихачев: „Бумага и древнейшие бумажные мельницы", СПБ. 1891 стр. 14. Там же и указания литературы.

Imprimé sur papier d'édition n° 307

заставить всю спутанную массу образовать тонкий и гибкий лист, пригодный для письма.

Следовательно, для приготовления бумаги годятся любые растительные волокна, обладающие гибкостью; можно перечислить сотни растений, годных для производства бумаги, и не только растения, но и коконы шелковичных червей, шерсть и кожу животных и т. д. Попытки делать бумагу из самых разнообразных волокон делались уже давно, и любопытно, напр., просматривать вышедшую в 1786 году в Орлеане (на выходном листе указан Лондон) книжечку стихов маркиза Villette, напечатанную на бумаге желтовато-сероватого цвета—сделанной из стеблей штокрозы, и приложенные к ней образцы бумаги из разных водорослей, папоротника, чертополоха, коры, стеблей и корней разных деревьев [1]). В 1827 г. и в 1861 году во втором издании вышло руководство по производству бумаги—„Manuel de papeterie"—Louis Pitte, при котором приложены сотни образцов бумаги, выработанной из разнообразнейших веществ,—даже из кожи и из торфа.

Главная задача не в выборе материала для производства бумаги—поставщиками которого являются все поля, луга и леса,—а в пользовании таким материалом, которого хватит на мировые потребности и из которого можно изготовить бумагу вполне доброкачественную, белую, крепкую, не пропускающую чернил при письме и хорошо принимающую краску при печатании.

Следует сказать, что не человек изобрел приготовление бумаги из древесины: первыми ее фабрикантами явились некоторые породы ос. Они строят свои гнезда так: рабочие осы (неразвитые самки) весною сгрызают молодые зеленые побеги деревьев, пережевывают их и при этом отделяют волокна-клетчатку. В слюне ос есть клей, и таким образом получается клейкая масса, состав которой тот же, что и бумаги: клетчатка древесины или соломы и клей. Из этой клейкой массы осы и строят свои гнезда, из нее же делают основу, прикрепляющую гнездо к дереву, стене и пр. Состав осиных гнезд часто бывает настолько прочен, что гнезда существуют много лет, сопротивляясь дождю, снегу и ветрам. Чтобы оторвать такое гнездо от места, куда оно прикреплено, иногда нужно иметь большую силу; нелегко разорвать и те ячейки в гнезде, в которые пчелы кладут яички и где выводятся личинки. Как известно, осы живут только один год, а на второй год остаются жить только осы-матери, дети которых тщательно ремонтируют гнездо, построенное их дедами и прадедами.

При химическом исследовании осиных гнезд—они оказались по своему составу,—если исключить приносимую ветром в гнезда пыль,—сходными даже до мелочей с мягкими, шелковистыми сортами бумаги, производимыми в Китае и Японии с древних времен [2]).

Бумага, изготовлявшаяся в древности китайцами, имела основной недостаток—рыхлость, вследствие чего краска, которой на ней писали, главным образом тушь—чернила из высоких сортов сажи с примесью

1) „Oeuvres du marquis de Villette". Londres (фиктивное место издания), 1786.
2) См. L. Thévenin et G. Lemierre: «Les étapes d'un livre», Paris, 1922.

рыбьего клея и мускуса,—растекалась, и бумага легко рвалась. При этом последнем недостатке она не обладала и долговечностью.

Дальнейший путь бумаги в Европу из Китая хорошо описан французским ученым Авенелем, который, в результате многолетних работ в этой области, говорит: „Она пришла из Китая очень медленным путем, со средней скоростью, может-быть, ста верст в сто лет. Народы центральной Азии, потом арабы, потом египтяне подвозили ее выделку все ближе к нам. В 650 году ее видели в Самарканде; в 800—встречают в Багдаде; в 1100 году она дошла до Каира. Затем она проходит по берегу Африки, переплывает через Средиземное море и долго не переходит Лангедока" (Южная Франция) [1].

Конечно, процесс проникновения бумаги в Европу гораздо сложнее; вероятно, она просочилась рядом путей, главным образом—вначале—через Грецию, откуда и ее название: рядом с „charta cottonea"—бумага из хлопка, также „греческая бумага". Ранее она ввозилась через Грецию, позже через новый центр торговли на Средиземном море, Венецию,—из Малой Азии и Африки (есть указания, что в Феце в конце XII века было до 400 бумажных заведений), затем ее начали вырабатывать в Европе, где—после завоевания Испании арабами—была открыта большая мастерская на юго-востоке Испании, в Хативе (Сан-Филиппе, в 56 километрах от Валенсии), существовавшая уже в 1154 году, поставлявшая бумагу в ближайшие страны, главным образом, через Венецию. Ко времени падения власти арабов в Испании (XIV—XV века) бумага уже получила прочное распространение в Европе. В течение XIII и XIV веков открылись „бумажные мельницы" в Италии, Франции, Германии, Голландии.

Чрезвычайно запутанным является вопрос о сырых материалах, употреблявшихся в это время на производство бумаги. Еще совсем недавно—до восьмидесятых годов XIX века—не сомневались, что бумага вырабатывалась арабами из хлопка; откуда и ее название: „бомбицина", другое: „charta cottonea"; однако, все анализы, производившиеся в последнее время, показывают, что из образцов бумаги, взятых в числе более сотни,—изготовленной с XI до XV веков,—не оказалось ни одной выделанной из хлопка, и большинство—из тряпок [2]. Может-быть, по нашему мнению, эта загадка объясняется тем, что ранее X века арабы, заимствовав из Китая способы выделки бумаги из волокон шелкового кокона и шелковичного („бумажного") деревца, в силу отсутствия в Центральной и Малой Азии бумажного деревца и недостаточного количества шелковичных коконов—и, следовательно, их дороговизны, перешли к употреблению волокон, обволакивающих зерна хлопчатника, но бумага получалась—это известно—весьма рыхлая и малоудобная для письма; тогда они перешли к тряпкам (но название „хлопчатой бумаги" сохранилось); процесс выработки бумаги из тряпок гораздо сложнее, зато получилась бумага, вполне удовлетворяющая своему назначению.

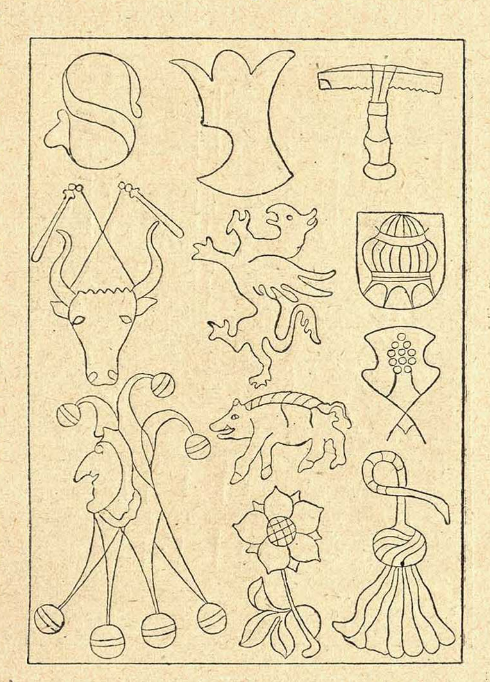
---

[1] А. Cim: „Le Livre", т. III, стр. 10—11.

[2] П. Лихачев, цит. соч., стр. 15—17. Подтверждено у Cim'a.

Так или иначе шла эволюция, но ко времени начала книгопечатания мы видим в Европе много бумажных мельниц, которые вырабатывают исключительно из тряпок, льняных и пеньковых, превосходную, не протекающую, белую бумагу, весьма плотную и прочную— „звонкую" и гибкую, сохранившуюся с того времени до XX века в том же превосходном виде.

Папирус с IX века вытеснен пергаментом, бумага с XII века начинает вытеснять пергамент; свитки и книги из пергамента окончательно заменяются книгами из бумаги. Дешевизна бумаги (от 5 до 25 копеек на наши золотые деньги за лист) в сравнении с пергаментом (от 50 коп. до 1 руб. за лист) [1]) дала возможность расширить ее производство до любых размеров (между тем как, по остроумному замечанию Н. П. Лихачева, для одного экземпляра книги на пергаменте нужно было истребить шкуры с целого стада) [2]), что и дало сильный толчок изобретению книгопечатания и его дальнейшему безграничному развитию.



Древнейшие водяные знаки на европейских бумагах.

Процесс изготовления бумаги на старинных мельницах может быть вкратце изложен так:

1) материал, употребляемый для выделки бумаги, очищается от грязи и всего лишнего—пуговиц и пр., затем промывается;

2) по высушке сырой материал поступает на жернова водяной или ветряной мельницы, где он перетирается, чтобы обратиться в бесформенную рыхлую массу;

3) эта масса поступает в чаны, наполненные водой, где с помощью пестов разрыхляется окончательно: волокна разделяются, чтобы превратиться в ровную кашицу молочного цвета;

4) рабочий, пользуясь формой в виде деревянной рамы с натянутой на ней проволочной тонкой сеткой (в древности употребляли менее удобную материю), зачерпывает ею из чана нужное для листа бумаги количество жидкой кашицы и трясет раму над чаном, чтобы вода стекала и волоконца свойлакивались;

5) когда лист на сетке примет надлежащую форму, рабочий переворачивает раму на кусок войлока или сукна, и лист падает туда;

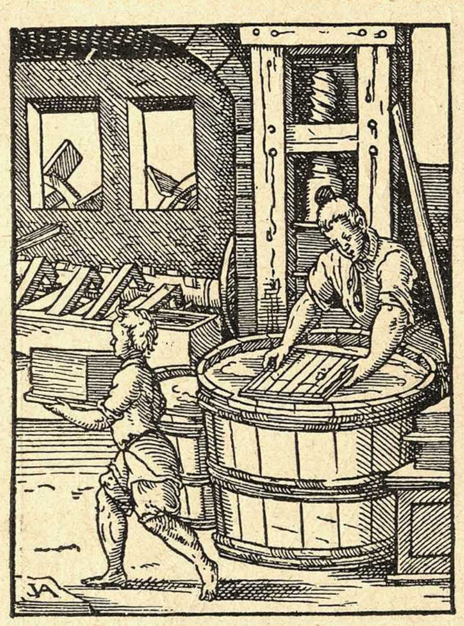
[1]) Цифры—результат больших изысканий Avenel; по A. Cim, т. III, стр. 13.
[2]) Н. П. Лихачев: „Палеографическое значение бумажных водяных знаков". СПБ. 1899. Т. I, стр. IX.

сверху на этот еще сырой лист накладывается снова кусок войлока, на него кладется новый лист бумаги, и т. д.

Когда наберутся два-три десятка листов, то вся кипа поступает под пресс и подвергается сильному сжиманию; затем листы развешиваются на веревках для окончательной просушки.

Иногда, и обязательно для писчей бумаги, к массе в чане подбавляли клея, т. к. на проклееной бумаге чернила не растекаются.

Благодаря строению металлической сети—длинные проволочки вдоль и поперек—на бумаге, если смотреть на свет, получались утонченные линии, отсюда название: бумага-вержэ (от франц.: vergeures—так назывались продольные полоски проволоки).



Ручная выделка бумаги.
(Гравюра Иоста Аммана, 1578 года).

Обычно фабриканты — путем вплетения какой-либо плоской фигурки из проволоки в сетку—оттискивали свое фабричное клеймо (водяной знак, филигран) в виде колокола, орла, единорога, короны, цветов, кисти винограда, монограммы из имени Иисуса Христа (I.H.S.), инициалов своих имени и фамилии, годов. По этим водяным знакам можно в большинстве случаев определить фабриканта и век, иногда даже год, когда бумага выделана.

Древнейшая бумага изготовлена плохо; в некоторых образцах бросаются в глаза длинные, выдающиеся из общей ровной поверхности бумаги волокна, иногда видны даже кусочки тряпок; позже—процесс фабрикации все улучшается, мельницы совершенствуются, и опытные мастера изготовляют великолепную, образцовую и для XX века, бумагу.

Совершенно готовые, высушенные листы разбирались по сортам и продавались пачками. Обычный размер бумаги—до XIV века—был приблизительно в развернутый писчий лист или такой же двойного размера.

Изобретение книгопечатания внесло большое разнообразие в размеры и сорта вырабатываемой бумаги, конечно, увеличив во много раз размеры ее производства.

О фабричном производстве бумаги в новое время мы будем говорить в своем месте.



Древнейшая китайская гравюра, печатанная с камня (VI век).

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ПЕЧАТАНИЕ В ДРЕВНЕЕ ВРЕМЯ.



РИЛАГАЕМЫЙ к имени Гутенберга эпитет—„изобретатель книгопечатания“—условен; книгопечатание, в точном понимании этого слова,—как получение механическим путем многих одинаковых копий с одного оригинала, рисунка или даже текста, было изобретено до Гутенберга, гораздо ранее XV века. Гутенберг открыл только способ быстро изготовлять большие количества одинаковых литер—металлических букв и затем набирать текст этими литерами. И все же, несмотря на работы его известных и неизвестных предшественников, изобретение Гутенберга находится по праву в первом ряду величайших достижений человеческого гения.

Говоря о попытках печатания до Гутенберга, мы должны определенно условиться, что речь идет о двух родах тиснения: 1) разнообразными штемпелями, пользуясь которыми, писцы механически, нажимом руки, оттискивали буквы и фигурки; 2) досками из различного материала—дерева, металлов, аспида,—на которых вырезались нужные рисунки и тексты и с которых путем намазывания краской и притискивания затем к ним листов бумаги или материи получались оттиски в любом—пока не износится оригинал—количестве.

И в том и в другом случаях главная цель, которая преследовалась работниками,—ускорение производства рукописей. И первые, дошедшие до нас, следы таких попыток относятся к отдаленной древности, за четыре тысячелетия до нашего времени.

И в этом—ключ к решению задачи: почему древние, с их высокой, около начала нашей эры даже утонченной, культурой, не довели технику воспроизведения рукописей до их механического размножения,—при помощи печатания хотя бы с деревянных досок, предварительно вырезав на них текст в обратном виде. Но если мы вспомним, что хотя культура греков и римлян была высока, но культурных людей было ничтожное количество, грамотных можно было считать только исклю-

чениями из общей массы, то для нас ясно будет, что широкого спроса на книгу не было и, следовательно, в экономическом отношении книгопечатание было невыгодно, не оправдывало затрат и не имело спроса. Ту сотню копий сочинения наиболее знаменитого писателя, на сбыт которой можно было рассчитывать,—с успехом могли написать под диктовку писцы.

Когда же—в конце Средних веков—изучение ремесл и искусств приняло более широкие размеры и появилась дешевая бумага, на которой можно было печатать любое количество экземпляров (что было невозможно ранее при высокой—сравнительно—цене пергамента и папируса), то спрос на большое количество грамматик (Доната), религиозных сочинений и беллетристики—заставляет переписчиков книг перейти к механическому воспроизведению рукописей—путем их вырезывания на дереве и печатания краской, что чрезвычайно ускорило процесс размножения книги и удешевило последнюю; когда же в середине XV века все развивающаяся потребность в образовании (как для целей управления, так и вследствие расширения торговли из местной—локальной—в транзитную) заставляла открывать школы и даже университеты, то процесс печатания с целых досок оказался уже недостаточно быстрым и практичным, и потребность в дальнейшем удешевлении книги, с одной стороны, и увеличении тиража—с другой, властно выдвинула необходимость печатания при помощи подвижных металлических букв. Так гораздо позже, в XIX веке, распространение грамотности и соответственно периодической печати вызвало к жизни ротационную машину, которая совершенствуется с каждым годом, чтобы в XX веке удовлетворить экономической потребности—выпускать в течение одной ночи миллион и больше номеров газеты.

Таким образом, и в нашей области, как и во всяких других,—спрос вызывал и соответственное предложение удешевленного—благодаря усовершенствованию техники производства—товара, который и был приемлем, находил широкий рынок, поскольку своей дешевизной вытеснял более дорогой товар, выработанный менее выгодным, медленным, отсталым способом.

Но если запросы рынка не идут дальше известных ограниченных потребностей покупателей—населения, то даже великолепные фабрикаты вытесняются более простыми изделиями, поскольку производители этих последних вступают в борьбу с конкурентами; весьма показательную картину такой борьбы между писцами и типографами мы увидим далее, в главе о введении книгопечатания в России.

Приходится жалеть, что ни один из известных нам историков книгопечатания не подходил к вопросу с этой стороны, ибо талант и изобретательность отдельных выдающихся лиц, пролагавших новые пути книгопечатанию, конечно, погибли бы в неизвестности, если бы они не шли навстречу требованиям рынка.

По этой же причине искать в древности различные попытки ввести в употребление книгопечатание в современном нам понимании, значит—терять даром труд; если бы даже книгопечатание тогда и было открыто—

в чем ничего невероятного нет,—то, не имея широкого применения и ввиду его невыгодности, оно заглохло бы без следа.

Была потребность в чеканке монеты, по мере развития международного торгового оборота,—и мы видим, что приблизительно в XIII веке до Н. Э. появляется чеканенная монета из кожи или мягкого металла, на которой выдавливается железным или другим штемпелем изображение царя, вождя, божества. А как близко от чеканки монет до печатания книг!

В древнем Египте и Вавилоне, по мере перехода от каменных сооружений к постройкам из кирпича—более дешевым, экономически более выгодным,—появляются многочисленные кирпичные заводы (напр., вокруг Вавилона), возникает конкуренция; во избежание подделок—заводчики придумывают деревянные штемпеля, на которых вырезана фирма и которыми клеймят кирпичи до их обжигания; то же мы наблюдаем позже в Риме, где найдены многочисленные лампы (амфоры) из глины с вдавленными посредством штемпелей марками фирм. От всех этих народов остались и образцы самых штемпелей с выпуклой или вогнутой резьбой рисунков и букв—из дерева, кости, камня, иногда и металлические перстни со штемпелем данного лица, которыми скреплялись письма и документы—путем вдавливания штемпеля в мягкую массу глины, воска и пр. или же посредством намазывания штемпеля краскою и наложения цветного оттиска на папирусе, материи, коже, пергаменте, дереве и т. д. [1]).

„Стоит сделать только маленький шаг, чтобы от всех этих приемов перейти к более сложному печатанию по типографскому способу и с выпуклых, и с углубленных оригиналов“,—говорит известный немецкий исследователь истории гравюры, Макс Осборн [2]).

Почему же не перешли? Другой весьма авторитетный немецкий историк гравюры, проф. Карл фон Лютцов [3]), не находит другого объяснения, кроме „отвращения древних к механическому воспроизведению“; оно, как оказывается далее,—„принципиально отвергалось“ (prinzipiell abgeneigt). Доказательств этого странного отвращения профессор фон Лютцов, к сожалению, не приводит, да и привести их довольно трудно, когда рядом же говорится о многочисленных механических штемпелях, дошедших от древних до нашего времени.

Иногда—и в большой древности—штемпеля употреблялись, очевидно, и в близко интересующем нас назначения—для печатания связных текстов, взамен утомительного вырезывания на глине и камне; мы можем утверждать это категорично только после открытия—в начале XX века—на острове Крите, при раскопках дворца Феста, диска (плоского цилиндра), на котором имеются до сих пор не прочитанные надписи пиктографического типа, неизвестно на каком языке; этот

---

[1]) См. Dr. H. Meisner und Dr. I. Luther: „Die Erfindung der Buchdruckerkunst“, Bielefeld 1900, стр. 3—6, также цитированные ниже книги М. Осборна и фон-Лютцова.

[2]) Dr. Max Osborn: „Der Holzschnitt“, Bielefeld 1905, стр. 4.

[3]) Prof. Carl von Lutzow: „Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes“, Berlin 1891. стр. 4.

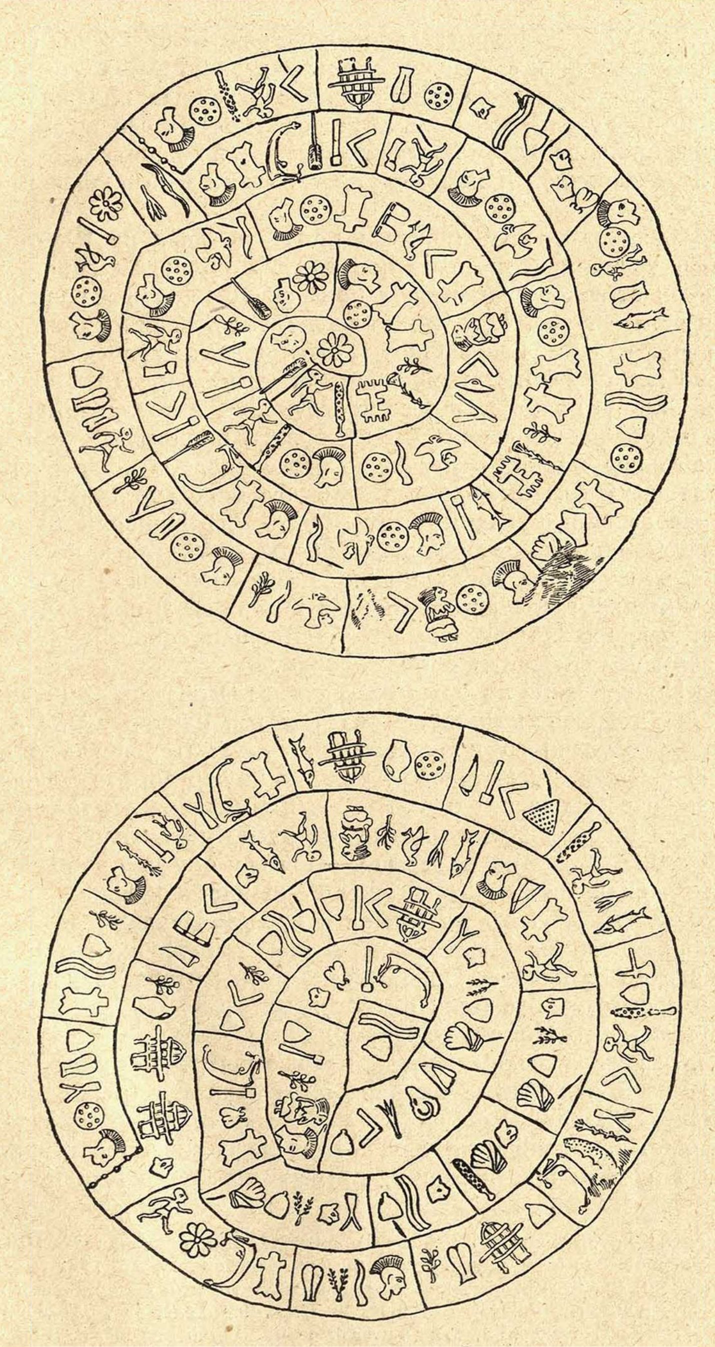


Одна сторона диска из Феста—по фотографии.

так-называемый, „диск из Феста“ небольшого размера (около 16 сантиметров в диаметре), из тонкого сорта глины, покрыт расположенными по спирали надписями фигурного письма, занимающими сплошь обе плоскости диска, при чем как строки, идущие по спирали, так и слова (или, может-быть, фразы) тщательно отделены друг от друга линиями; всего имеется на диске 241 фигурка, из которых почти все повторяются (разных из них 45); письмена эти представляют: голову воина, идущего мужчину, женщину с распущенными волосами, корабль, птицу, рыб и т. д.—и особенность их та, что они вдавлены в глину штемпелями и, напр., голова воина, повторяющаяся 19 раз, будучи поставлена штемпелем то прямо, то в бок, то поперек,—все 19 раз совершенно одинакова [1]).

Нет никаких сомнений, что мы имеем дело с древнейшим пока известным нам памятником „печатания“; диск найден в части дворца, постройка которого и найденные другие предметы относятся приблизи-

[1]) Подробности и снимок обоих сторон диска—у René Dussaud: „Les civilisations préhelléniques“, Paris 1914, стр. 424—427. Оттуда воспроизводится и нами. Фотография—по R. Stübe, цит. соч. (см. наши стр. 13 и 17).



Обе стороны диска из Феста.
(Перерисовано штрихом и уменьшено).

тельно к 2.000 лет до Н. Э. И, конечно, принцип печатания (тиснения), примененный в данном случае, ближе к печатанию отдельными буквами, чем печатание с целых досок у непосредственных предшественников и конкурентов Гутенберга. Ведь стоит сделать каждый штемпель в несколько экземпляров, затем поставить штемпеля в необходимом порядке, связать их веревочкой и намазать краской—и готов подвижный шрифт Гутенберга.

К сожалению, многие попытки прочесть диск из Феста еще не увенчались успехом; и даже по поводу его происхождения—местного или из иной страны—существуют пока неразрешимые разногласия [1]).

Во всяком случае, едва ли мы ошибемся, если скажем, что этот способ печатания имел локальное и ограниченное значение—ибо в Вавилоне, по мере развития клинописи, письмена гораздо быстрее писались при помощи прямоугольного инструмента, о котором мы говорили выше, а на папирусе—чернилами от руки. Главное же—не было экономического побуждения к развитию этого способа печатания.

Исходя из того, что в Риме при обучении детей азбуке пользовались разрезными буквами и что будто бы Цицерон намекает на книгопечатание в одном из своих сочинений,—некоторые исследователи убеждают, что техника печатания подвижными буквами была известна древним римлянам; Israeli в „Curiosités littéraires" [2]) предполагает даже, что некоторые из знатных римлян уничтожили секрет книгопечатания по глубоким политическим соображениям.

Слова Цицерона, на которых основываются обычно защитники „книгопечатания в древнем Риме", — сказаны им, как аргумент в доказательство не случайного происхождения мира и участия в создании вселенной высшей божественной воли; опровергая сторонников Эпикура—с их рассуждениями о случайности и бессмысленности создания вселенной,—Цицерон остроумно, но не очень убедительно говорит:

„Кто верит, что это возможно,—почему ему не вообразить, что если бы бросили на землю известное количество знаков, сделанных из золота или из другого материала и представляющих двадцать одну букву,—они могли бы упасть, приняв такой порядок, что образовали бы при чтении—Анналы Энния? Сомневаюсь, чтобы случай дал возможность прочесть хоть один стих" [3]).

В другом месте Цицерон говорит:

„Если, разрывая рылом землю, свинья начертить букву А, неужели из этого можно заключить, что она может написать (рылом, на земле) „Андромаху" Энния?" [4]).

Очевидно, в первой цитате речь идет не о книгопечатании, а о тех подвижных буквах, при помощи которых детей обучали азбуке и на-

---

[1]) Один из крупнейших археологов, производивший раскопки на Крите, Артур Эванс, расшифровывая этот диск в течение двух десятков лет, и к 1921 году не нашел ключа к чтению его текста; он лишь предполагает, что это воинственная песнь; см. Arthur Ewans: „The Palace of Minos". Т. I, London 1921, стр. 647—668.

[2]) По „Grande Encyclopédie" Larousse, слово „L'Imprimerie".

[3]) Cicero: „De natura Deorum", кн. II, XXXVII.

[4]) Cicero: „De divinatione", кн. I, XIII.

чальному чтению. И едва ли можно предполагать, что для книгопечатания употреблялись—если бы римляне его знали—буквы, сделанные из золота, дорогого и трудноплавкого.

Чрезвычайно осторожно мы должны отнестись и к сообщениям о печатании подвижными „деревянными" буквами в древнем Китае; обычно ссылаются, для доказательства, на известия, привозившиеся миссионерами, и на „Путешествие" Марко Поло. Однако, католические миссионеры сообщали об экзотических странах много вздора, а Марко Поло как раз ни слова не говорит о печатании подвижными буквами; действительно, он сообщает о ходивших в Монголии в его время (он путешествовал во второй половине XIII века) деньгах, сделанных из кусочков бумаги (шелковой?) посредством наложения от руки штемпелей чиновниками двора; но, как мы видели, такие штемпеля известны и древнему Вавилону, и Египту, и Риму. А между тем, Марко Поло—один из наиболее правдивых и любознательных путешественников—провел в Китае много лет и не мог не отметить поразительного для европейца того времени процесса печатания при помощи набора [1]).

И если мы вспомним, что китайский алфавит состоит из нескольких десятков тысяч знаков, то будет ясно, что искать в древнем Китае типографии с соответственным числом вырезанных из дерева или металлических букв—значит бесполезно тратить время; даже и теперь, в XX веке, даже после революции, печатание подвижными буквами прививается в Китае туго, т. к. чрезвычайно трудно и дорого заводить соответственное техническое оборудование—в 40.000 подвижных знаков [2]).

Но той же причиной надо объяснить весьма раннее появление в Китае книгопечатания с целых досок: „китайская грамота", при наличии колоссального количества значков, чрезвычайно трудна; грамотных на ученом (не разговорном) языке и теперь мало, а в прошлые века было еще меньше; картина диктовки новой рукописи десяткам писцов, как в древнем Риме, в Китае совершенно невозможна; и поэтому, ради правильности текста и ввиду отсутствия нужных работников, для размножения рукописей должен был явиться лучший путь—печатания с целых досок.

Но здесь является другая трудность. Дело в том, что для печатания нужно вырезать текст на доске в обратном виде (как писал Леонардо да Винчи, т.-наз. „зеркальное письмо", т. к. в зеркале написанное отражается в обратном=правильном виде). Иначе—при печатании весь текст выйдет как бы наизнанку. Очевидно, до такого вырезывания текста в Китае сначала не дошли и производили следующую манипуляцию: после того, как на доске текст выпукло вырезан в прямом виде, к ней сильным нажимом притискивали бумагу (китайская бумага рыхлая, что облегчало процесс), и буквы выделялись выпукло; затем эти выпуклости букв намазывали краской,—что, конечно, мог

---

[1]) См. русский перевод А. Н. Шемякина: „Путешествия венецианца Марко Поло", Москва 1863, в особенности стр. 269 и след.—„О роде бумажных денег..." Есть новый перевод Минаева.

[2]) О печати в Китае см. любопытную диссертацию С Полевого: „Периодическая печать в Китае", Владивосток 1913.

делать и малограмотный человек. Такое печатание как будто существовало чуть не с начала нашей эры; затем—гораздо позже, может-быть, к концу первого тысячелетия до Н. Э.,—текст стали вырезать в обратном виде, и получили возможность печатания в современном смысле, намазывая вырезанные на доске выпуклые буквы и изображения краской, накладывая бумагу и притискивая ее [1]).

Подлинные доски, служившие для таких печатных работ в Китае и Монголии, привезены в Европу ученой экспедицией Шаванна [2]). Древнейшие из них, вырезанные на камне, относятся к II веку нашей эры (?) и к 523, 525, 535 годам; позднейшие, на дереве, доходят до нашего времени. Вырезали вместе, на одной доске, как текст, так и изображения. Буддийские жрецы широко использовали этот способ печатания для распространения в населении картинок — изображений Будды в разных видах.



Изображение Будды, ранее 1035 года (Сильно уменьшено).

Первая деревянная доска с изображением сидящего Будды, дошедшая до нас и хранящаяся в Лувре, датируется X веком; первый печатный оттиск с деревянной доски— очень хорошего исполнения, — открытый экспедицией Пеллио и изображающий „Будду со ста руками", найден в Китайском Туркестане, в гроте, простоявшем закрытым с 1035 г. От того же времени сохранился текст Корана, напечатанного по китайскому способу арабами.

Нельзя сказать, чтобы в то время не применялись механические способы печатания—в виде слабых попыток—в Европе; так, несомненно пользование шаблонами (трафаретами); напр., для остготского короля Теодориха Великого был изготовлен шаблон, на котором прорезаны буквы „Theod", при помощи которого он и печатал свое имя [3]). „Иллюминаторы" в монастырях, разрисовывая заглавные буквы в роскошных рукописях на пергаменте, также пользовались шаблонами; и несомненно, что для нанесения золота на инициалы и на рисунки употребляли фигурные штампы. Ими притискивали, после нагревания, листочки золота и серебра к пергаменту, по применяемому широко и ныне переплетчиками способу

[1]) По этому вопросу, а также вообще об истории и технике искусства печатания с выпуклых деревянных и металлических досок см. в сводной работе Pierre Cusman: „La gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV au XX siècle", Paris 1916.

[2]) См. там же, стр. 18.

[3]) См. Paul Lacroix: „Histoire de l' Imprimerie" etc, Paris 1852.

тиснения на книгах. Предполагают, что именно посредством штампа оттиснуты золотые и серебряные буквы и знаменитой рукописи епископа Ульфилы: „Codex argenteus“, хранящейся в библиотеке университета Упсалы (Швеция).

Изучая средневековые манускрипты в библиотеке Лаона (Франция), Эдуард Флери в 1863 г. открыл, что в двух переписанных в аббатстве Воклер около 1200 года книгах, именно комментариях к книге Оригена об апостоле Павле и в грамматике, составленной Папиа, инициалы, исполненные в одну краску, оттиснуты штемпелями, аналогичными типографским литерам; дело в том, что эти инициалы явно вдавлены в пергамент, что очень заметно на обороте листов. К тому же, некоторые инициалы отпечатаны нечисто, как в типографской корректуре до надлежащей приправки. Так напечатаны только очертания инициалов, дополнительные же их украшения сделаны от руки [1]).



Переплет XV века, кожа и металл.

Найдены и другие рукописи, в которых средневековые писцы прибегали к этому способу. Почему? Вполне понятно: если текст писали сравнительно быстро, то на рисование крупных инициалов уходило много времени, и иллюминатору, ради сбережения труда, было очень выгодно прибегать к помощи штампа, тем более, что нередко в больших рукописях одни и те же инициалы повторялись по нескольку раз. К сожалению, механизация труда средневекового переписчика еще не нашла своего специального исследователя.

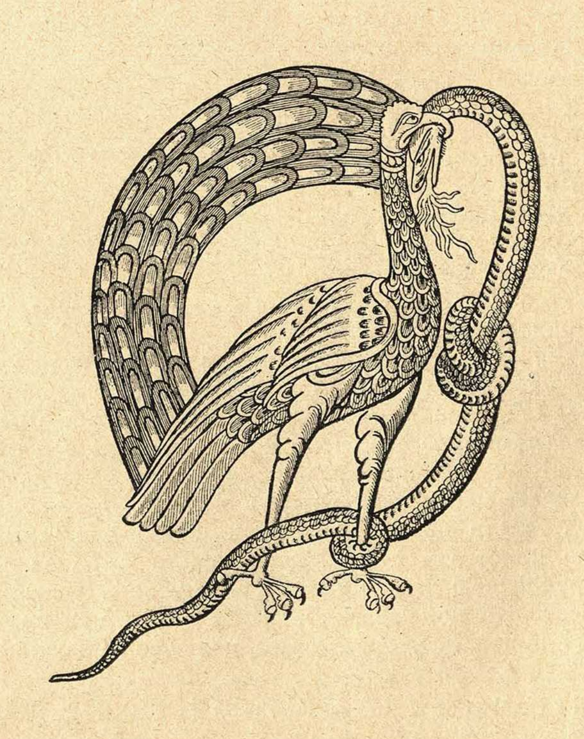
Конец Средних веков главным образом характеризуется богатым расцветом рукописного искусства и художественного украшения книги, над чем трудились монахи в католических монастырях Германии, Франции, Италии и других стран Европы; имея много свободного времени и по необходимости выучиваясь грамоте, монашество охотно предавалось, в целях религиозных и для заработка, переписыванию священных книг, церковных песнопений, творений т.-наз. „отцов церкви“ и других. Ввиду дороговизны пергамента, частенько прибегали к счищению текста с ранее написанных пергаментных рукописей; много труда стоит теперь ученым очищать такие „палимпсесты“ от монашеских писаний, чтобы, при помощи химических реактивов, прочесть, что возможно, из ранее написанных текстов.

1) A. Lecoy de la Marche: „Les manuscrits et la miniature“, Paris, без года, изд. 4-е, стр. 317—319.

Надобно сказать, что католическое монашество в Средние века сыграло двойную роль: с одной стороны—умножая „ad majorem Dei gloriam“ иногда превосходные рукописи, с другой стороны, монахи уничтожили, путем счищения или сожжения,—невероятное количество памятников греческой и римской литературы.

Но все же часть творений древних писателей сохранилась в монастырях и,—вероятно по естественной человеческой склонности к „запретному“ писцов, мы имеем некоторые рукописи, переписанные монахами, сугубо-языческого, порою весьма эротического характера. Но главная масса литературы того времени, конечно, по содержанию религиозная; рисунки=миниатюры в них, иногда прекрасные по исполнению, также религиозного, реже исторического характера.

К XII—XIII векам мы видим в монастырских рукописных работах резко проведенную диференциацию труда: пергамент обрабатывается и склеивается глютинаторами (glutinator), текст пишется скрибами (scriptor) или копиистами, рубрики (заголовки и красные строки) отмечаются рубрикаторами (rubricator), большей частью красной (ruber) краской, откуда и название; инициалы (большие буквы) и рисунки исполняются иллюминаторами (illuminator) или теми же рубрикаторами, переплет делает библиопега (bibliopegus). Если книга предназначена на продажу, то она поступает в руки торговца-либрария (librarius).





Штамп для печатания на материи, от XIV века.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В ЕВРОПЕ ДО ГУТЕНБЕРГА.



О МЕРЕ развития спроса на книгу, с появлением дешевой бумаги мы видим в XII—XIV веках зарождение ремесленных цехов,—особенно в Голландии и Германии,—которые при все более широком разделении труда кладут начало промышленному производству книги [1]); все более серьезно ставится вопрос о способах удешевления производства, и появляется—резьба на деревянных, металлических, шиферных досках

Источники происхождения резьбы для печатания нам неизвестны. возможно, что это—результат усовершенствования тех штампов, при; помощи которых писцы оттискивали инициалы в рукописных книгах; возможно и влияние с Востока,—в особенности, если мы обратим внимание на широкое общение с азиатскими народами во время крестовых походов (с XI века); не исключается возможность принесения этого искусства из Азии в Голландию армянами, составлявшими там большую колонию с самостоятельным епископатом. Если мы примем во внимание оживленные торговые сношения армянской колонии с Востоком — во-первых, и многочисленные указания на зарождение резьбы по дереву для промышленного печатания в Голландии—во-вторых, то этот путь происхождения в Европе выпуклой гравюры на дереве и металле получит большую вероятность.

Но вполне возможен и второй путь, совершенно независимый от первого,—путь проникновения искусства тиснения выпуклыми досками из Малой Азии и Египта через важнейший торговый порт этой эпохи—Венецию.

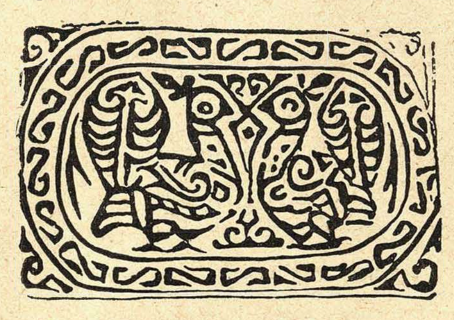
В музее города Нюрнберга хранятся деревянные доски, относящиеся

---

1) См. подробности у Lacroix, цитир. сочинение, вся первая половина книги. Рукописным книгам посвящен весь том VII „Connaissances nécessaires à un bibliophile“, par Edouarde Rouveyre, Paris.

к V и VI векам нашей эры и служившие в то время обитателям долины Нила—коптам для тиснения красками на материях [1]).

В Австрийском государственном музее, в Вене, находится несколько образцов магометанских молитв, напечатанных с деревянных досок арабами в X веке и найденных в египетском городе Арсиное [2]) при раскопках в развалинах этого города. Кстати сказать, в наше время там найдено много рукописей на папирусе времен владычества Римской империи над Египтом.



Древний штемпель для тискания на материи.

П. Гюсман предполагает, что материя с тисненными украшениями могла вырабатываться в Европе еще со времен Каролингов, т.-е. с VII—VIII веков. Сохранились обои, напечатанные на холсте, размером 3½ на 1 метр, из Ситтена (Сион) в Швейцарии; при печатании — черной и красной краской — многих повторяющихся фигур, очевидно, пользовались деревянными штампами.

В 1437 году итальянец Ченнино Ченнини написал „Книгу об искусстве и притом о живописи“ [3]), где он говорит, между прочим, что грушевое и ореховое дерево служили для вырезывания форм, при помощи которых печатали на материях; но в XV веке уже широко было развито печатание с деревянных и металлических досок книг, картин, игральных карт, при чем это новое искусство во-первых быстро распространялось по городам и монастырям Италии, Германии, Франции и, во-вторых совершенствовалось, переходя от примитивного, детского вырезывания на дереве толстых и неправильных линий к тонкой, красивой очерковой гравюре.

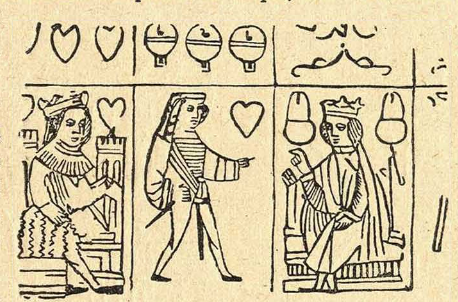
В 1441 году, 11 октября, в Венеции издан декрет следующего содержания: „Принимая во внимание то обстоятельство, что искусство и тайна производства карт и картин путем печатания, до сих пор практиковавшегося в Венеции, ныне совершенно приходит в упадок по причине того, что множество подобных произведений печати привозится в Венецию извне; принимая во внимание далее, что необходимо найти против этого средство, чтобы художники, которые избрали себе это призвание, и которые ныне не могут прокормить своих семейств, имели защиту против чужих,—приказываем мы в соответствии с просьбами потерпевших, чтобы отныне было запрещено ввозить в наш город продукты этого нового искусства, будь они напечатаны или нарисованы на материи или бумаге, будь это изображения святых, игральные карты или другие произведения этого искусства, сделанные при помощи кисти или путем печатания“ [4]).

[1]) Pierre Gusman, цит. соч., стр. 25.
[2]) Karl von Lutzow, цит. соч., стр. 6.
[3]) Cennino Cennini: „Tractato della pittura“...
[4]) Текст у H. Meisner und I. Luther, цит. соч., стр. 10

Главнейшие выводы из этого декрета, весьма ценного по содержанию для истории книгопечатания, такие:

Что, действительно, способу печатания изображений на бумаге сопутствует способ печатания на материях,—заимствованный, вероятно, от текстильщиков, набивавших узоры на материях для платья, что в Венеции развилось именно производство картин и карт, но что они печатались также в каких-то других странах, хотя для Венеции 1441 года этот способ печатания „новый“.

Так как все следы ведут в Голландию (главным образом, в город Гаарлем), то, может-быть, оттуда на кораблях произведения печати и привозились; и, значит, вполне вероятно параллельное происхождение промысла печатания и в торговой Голландии и в торговой Венеции. Принимая же во внимание, что первые печатные книги с одним текстом, без рисунков, происходят из Голландии или прилегающих стран, и именно в этот период времени,—мы можем сделать такой вывод: наиболее правильно появление в Европе печатания с досок относить к первым десятилетиям XV века или последним—XIV века, при чем путь проникновения этого способа в Европу — одинаково с Востока,—и через Венецию и через Голландию. Оттуда в течение короткого времени—в виду спроса на дешевые произведения печатного станка—печатание с досок распространяется в Германии, Франции, Италии.



Оттиск игральных карт 1400 г.
Британский музей (уменьшено).

„Произведения печати“, сохранившиеся до настоящего времени от эпохи до Гутенберга, так-наз. „лубочного типа“, можно разделить на следующие три группы:

1. Игральные карты. Страсть к игре в карты была привезена в Европу, вероятно, крестоносцами с Востока; первое документальное известие о картах в Европе относится только к 1379 году. Вероятно, первые карты в Европе (Венеция?) изготовлялись при помощи шаблона. Затем перешли к их производству путем печатания с досок, так как применение гравированной доски при печатании карт было наиболее доступно (на картах не было текста). В виду того, что производство карт чрезвычайно выгодно, на них был большой спрос (т. к. исполненные от руки давали легкую добычу шулерам),—то, вероятно, первые „произведения печати“, вышедшие с юга,—игральные карты, тем более, что и страсть к карточной игре шла по Европе с юга.

2. Изображения святых и другие картины-листовки. После крестовых походов в Европе распространился тип странствующего монаха-торговца, промышлявшего „водой от гроба Господня“, „волосами Девы Марии“, „перьями из крыльев архангела Гавриила“, а также и нарисованными на листах бумаги и кусках материи изображениями разных святых. С их стороны был большой спрос на товар

подешевле—в целях большей наживы с верующих; вероятно, их требованиям мы и обязаны появлением рисунков, отпечатанных с досок на материях и бумаге. В первое время вырезали только изображения, а текст писали от руки; такого рода эстампы (оттиски) именуются хиро-ксилографическими, т. к. по-гречески χείρ = рука и ξύλον = древесина (латинский lignum=древесный материал, так назывались в Риме и деревянные таблички для письма), затем стали на той самой доске вырезывать и текст. Иногда печатали черной типографской краской, иногда для печатания употребляли и бистр (темнобурая краска); бывали листы, напечатанные так: рисунок—бистром, текст—типографской краской.

Святой Христофор. Гравюра 1423 года (уменьшено).

В Германии до сих пор древнейшей датированной (с указанием 1423 г.) гравюрой, печатанной на бумаге с деревянной доски, считается гравюра, представляющая св. Христофора из Буксгейма, исполненная очерковым способом, т.-е. с упрощенной передачей всех тонов при помощи основных линий; однако, еще в середине XIX века была обнаружена (ныне хранится в Брюсселе) тоже очерковая гравюра бистром, изображающая Деву Марию с Иисусом на руках и святыми: Доротеей, Екатериной, Варварой и Бригиттой. На этой гравюре, так-наз. „Брюссельской Деве", читают год: 1418.

Второй экземпляр „Брюссельской Девы" найден в библиотеке города Сан-Галлена, в Швейцарии. Курьезно, что вокруг этих двух гравюр идет спор—между учеными романской и германской рас: французам и бельгийцам [1]) приходится отстаивать честь „Брюссельской Девы",

[1]) E. Rouveyre—цит. соч., т. V, стр. 6. P. Gusman, цит. соч., стр. 81.



„Брюссельская Дева“—гравюра на дереве 1418 г. (уменьшено).

принадлежащей Бельгии, германцы [1]) защищают приоритет изображения св. Христофора, как принадлежащего Германии, и всячески опорочивают подлинность „Брюссельской Девы".

Необходимо иметь в виду, что гравюры до-гутенберговского периода чрезвычайно редки, и время их происхождения очень спорно, так как на них нет почти всегда ни года издания, ни имени гравера и печатника,—ведь их стремились выдавать за сделанные от руки. К тому же, с досок, ранее изготовленных, могли печатать оттиски много лет спустя. Особенно редки гравюры, напечатанные на материи; только одну описывает знаменитый германский исследователь гравюр, В. Шрейбер,—и относит ее к концу XV века. Эта гравюра, напечатанная серебром на тонкой зеленой материи, хранится в частной коллекции J. C. Block в Данциге и изображает „Св. Деву из Лорето"; лица на этой гравюре не отпечатаны, а нарисованы черной краской; одежда отпечатана с доски, но иллюминована от руки. Работа итальянского типа [2]).



Мадонна. Гравюра на дереве. Италия, XV век (уменьшено).

Раскраска ксилографических гравюр — обычное для того времени явление: в таком виде они легче сходили за исполненные от руки и охотнее покупались.

Называя гравюры того периода „ксилографическими",—т.-е. напечатанными с дерева, — впадают в некоторую ошибку, т. к. изготовлялись для печатания также и доски с выпуклой гравировкой из аспида и из металла. Но этих последних было гораздо меньше—и, вследствие одинаковой техники резьбы обнаружить, из какого материала сделана была доска, с которой напечатан данный оттиск, иногда невозможно.

3. Ксилографические книги. От ремесленного производства гравюр, напечатанных на бумаге,—только шаг до производства книг, поскольку вопрос идет об изготовлении не одной, а нескольких деревянных досок с вырезанными на них изображениями. Вероятно, и здесь шла та же эволюция, что с печатанием гравюр: сначала—на доске вырезался только рисунок, а текст на листах с типографскими оттисками гравюр писался от руки; затем—перешли к вырезыванию на доске

---

[1]) Max Osborn, цит. соч., стр. 12; K. von-Lützow, цит. соч., стр. 64; Otto Mülbrecht: „Die Bücherliebhaberei", Bielefeld, 1898, стр. 12.

[2]) Schreiber W. L.: „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal", шеститомное исследование, Berlin, 1891, т. I, стр. 1.

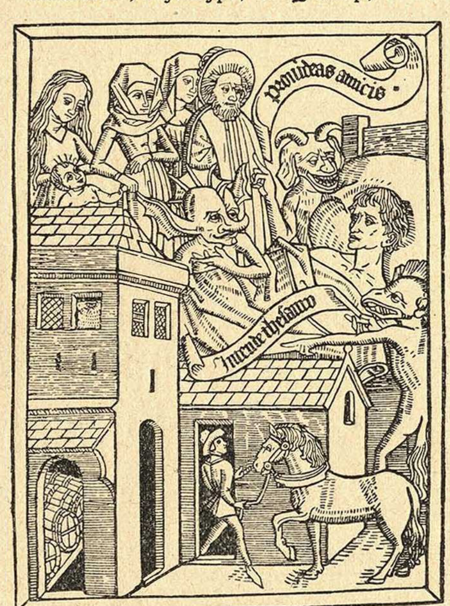
(в обратном виде) и текста, поясняющего рисунок. В дальнейшем — дошли до вырезывания на досках одного текста, без иллюстраций.

Следовательно, все ксилографические книги делятся на две группы: первая—рисунки с сопровождающим текстом, вторая—книги без картинок, с одним текстом. Первая группа, в свою очередь, делится на книги хиро-ксилографические — с текстом, вписанным на листах, с рисунками от руки, и книги ксилографические—где текст, как и рисунки, отпечатан краскою.



Ева и змей. Из „Зеркала человеческого спасения", Аугсбург, Г. Цайнер, 1470.

До нашего времени дошло очень немного образцов ксилографических книг, ибо, будучи дешевле рукописей, сохранявшихся вследствие дороговизны весьма бережно, и служа предметом сбыта странствующих монахов и других торговцев, они поступали в руки людей, специальных библиотек не имевших, при чтении постепенно изнашивались, ветшали и уничтожались; но по сохранившимся образчикам (зачастую— обрывкам) можно видеть, что наиболее распространены были следующие издания:



Из ксилографического издания „Искусство умирать", I пол. XV в. (уменьшено).

„Biblia pauperum"—Библия бедных—несколько десятков листов из Ветхого и Нового Завета, на каждом листике большею частью по нескольку рисунков; название, вероятно, произошло от дешевизны издания, доступного небогатым людям, и едва ли от термина: „Pauperes Christi" — которым именовались малограмотные духовные лица. Обычно имеет 34—40 листиков.

„Speculum humanae salvationis"— Зеркало человеческого спасения— с гравюрами, изображающими грехопадение Адама и Евы, также некоторые моменты из Нового Завета, относящиеся к „спасению души".

„Vita et passio Jesu Christi"—Жизнь и страсти Христа—до 98 листиков[1]).

„Historia sancti Iohannis Evangelistae ejusque visiones apocalypticae"—Изображения видений евангелиста Иоанна, рассказанных в „Апокалипсисе".

1) Pierre Gusman, цит. соч., стр. 82.

Prepositio quid est.; Pars ora
tionis que pposita aliis par
tibus oratois signif cation
eas aut complet. aut mutat
aut minuit. Prepositioi quot accidut:
Unuz. Quid: Casus tm. Quot casus
Duo. Qui: Actus et ablatius. Da ppo-
sitiones acti casus: ut ad. apud. ante
aduersum. cis. citra. circu. circa. cotra.
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob
pone. per. pe. pter. scdm. post. trans
ultra. preter. supra. circiter. usqz. secus.
penes. Quo dicimus eni: Ad patrem
apud villa. ante edes. aduersum inimi
cos. cis reni. citra foru. circu vicinos.
circa templu. contra hostes. erga ppin-

Страница Доната Парижской Национальной библиотеки.

Эти, а также и некоторые другие, бывшие в меньшем ходу, книги, сшитые по корешку, представляют, главным образом, собрания рисунков без текста или с короткими подписями.

Более подходят под современное понятие „книги“:

„Ars moriendi“—Искусство умирать—сочинение краковского епископа Матвея [1]), где изложена борьба около смертного одра умирающего грешника за его душу между ангелом и дьяволом—с окончательной победой за ангелом. Здесь—рисунки отделены от текста. На двух первых листиках напечатано предисловие, затем следуют изображения—на 11 страницах—разных моментов борьбы ангела и дьявола,

[1]) Meisner und Luther, цит. соч., стр. 32.

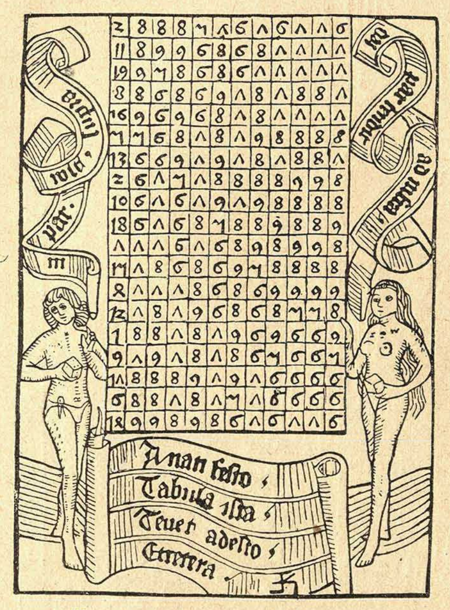


Из ксилографического издания „Библии бедных“, XV век.

при чем соответственный текст расположен на 11 соседних с рисунками страницах; следовательно, книга состоит из 24 листиков.

„Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum“, обычно именуемая Ars memorandi,—как бы наглядное пособие для запоминания отдельных мест Нового Завета; при чем опять-таки против изображений на соседних листах отпечатан текст из евангелий.

За этими следуют книги с одним чистым текстом, из которых подавляющее большинство падает на краткие латинские грамматики, в 30—40 страниц, римского ученого IV века нашей эры, учителя блаженного Иеронима, Элия Доната: „De octo partibus orationis“—О восьми частях речи,—имевшие столь громадное распространение в школах того времени, что „Донат“ и „латинская грамматика“ были синонимами; конечно, издание такого учебника сулило значительные доходы,—и этим объясняются упорные старания граверов и печатников того времени улучшить технику печатания именно Донатов (см. стр. 54).



Календарь, резаный на дереве, на 1470 год (уменьшено).

К этой же категории относятся: грамматика в стихах—„Doctrinale“—Александра Галла, и календари—с перечнями святых по дням года и с астрономическими сведениями о движении планет и пр.

Техника изготовления всех этих первых произведений печатного станка такова: бралась прямоугольная пластинка твердого дерева—ореха, груши, пальмы и др.—толщиною около двух с/м, плоскость которой представляла продольный разрез дерева, и на ней—после тщательной шлифовки и проверки правильности плоскости—рисовалась или наклеивалась нарисованная на бумаге картина и текст, похожий на рукописный. В первое время рисовали грубыми штрихами — для облегчения работы,—затем техника улучшилась, и рисунки выходили тоньше и изящнее. После того, как рисунок окончен или—приклеенный — высох, острыми на конце и твердыми ножичками вырезали—тот же рисовальщик-художник или гравер — вглубь все те части, которые не нужны. В результате этой работы получался выпуклый, лежащий весь на одной плоскости рисунок, который оставалось намазать краской (смесь сажи с растительными маслами, предпочтительно со скоровысыхающей олифой); краска налагалась при помощи тампона, сделанного из кожи или крепкой, плотной материи, набитой шерстью, волосом и др.; затем—на покрытую краской поверхность накладывался влажный (чтобы краска лучше приставала) лист бумаги и притиски-

вался к намазанному краской оригиналу—клише. Когда лист бумаги примет весь рисунок с деревянной колодки [1]), то его осторожно снимают и вешают сушить. Затем снова намазывают оригинал краской и печатают и т. д.,—пока клише не износится до отказа.

„Первым резчиком гравюры на дереве был рядовой ремесленник, изготовлявший картинки для народа, в назидание и поучение темных людей. Внешний вид этих примитивных деревянных колодок—по большей части малоискусный, грубый. Черты, нанесенные (на колодку) тупым пером, дают внешние и внутренние очертания фигуры; тени, моделировка, перспектива совершенно отсутствуют“ [2]).

Вначале техника печатания была настолько слаба, что листы бумаги с задней стороны грязнились при оттискивании и так сильно вдавливались в клише, что белые места бумаги загрязнялись; так что приходилось печатать только на одной стороне листа, и затем, после сшивания книги, одна страница была с печатью, другая чистая; иногда листы склеивали между собою чистыми сторонами. В дальнейшем—научились печатать более аккуратно; стали накладывать предохраняющие от загрязнения бумагу или материю, — и тогда ксилографические клише оттискивали с обеих сторон листа. Книги, напечатанные на одной стороне листа, называются анопистографическими, в отличие от напечатанных с обеих сторон — опистографических.



Нарушение 10-й заповеди („Не пожелай жены друга твоего“—надпись наверху)—издание 1478 г., Аугсбург.

Техника печатания с металлических клише с выпуклыми рисунками мало чем отличалась от печатания с деревянных досок; металлические (медные) доски брались более тонкие, режущий инструмент еще более твердый и острый. По изготовлении клише—процесс печатания шел тем же путем.

Времени появления ксилографических книг мы не знаем: вероятно, это искусство родилось в первой четверти XV века и стало развиваться во II четверти (1425—1450 г.).

Изготовлением книг ксилографического типа занялись, вероятно, вначале переписчики книг в монастырях северо-западного уголка

---

1) Немецкое название ксилографических книг: das Blockbuch, множ. die Blockbücher—книги, напечатанные с колодок (деревянных или металлических).

2) Karl von-Lutzow, цит. соч., стр. 53.

Европы (Голландия и близкие к ней города Франция и Германии); по крайней мере, оттуда происходит большинство сохранившихся печатных с досок книг этого периода. Проникновение в монастыри искусства печатания с досок, привезенного в Голландию, может-быть, армянами, ничего невероятного не представляет, так как армянское и католическое духовенство — в виду близости религий — могло быть в общении между собою.

Наиболее активными распространителями новых, „чудесным способом напечатанных“ книг были „Братства общей жизни“ — полу-религиозные, полу-торговые общины, имевшие ответвления в ряде городов и монастырских поселений Голландии и Германии (Аугсбург, Любек, Франкфурт-на-Майне, Нюрнберг, Кельн) и агентов, бродивших по северной и центральной Европе. Затем, постепенно, — у них инициативу вырывают отдельные печатники, обладающие капиталом или кредитом, чтобы перевести производство книг на более широкую и чисто-коммерческую дорогу. Здесь — начинается конкуренция между отдельными мастерскими, и все более настоятельно диктуется переход к более усовершенствованным способам печатания книг: спрос велик, дешевизна нового товара захватывает все новые и новые круги покупателей.

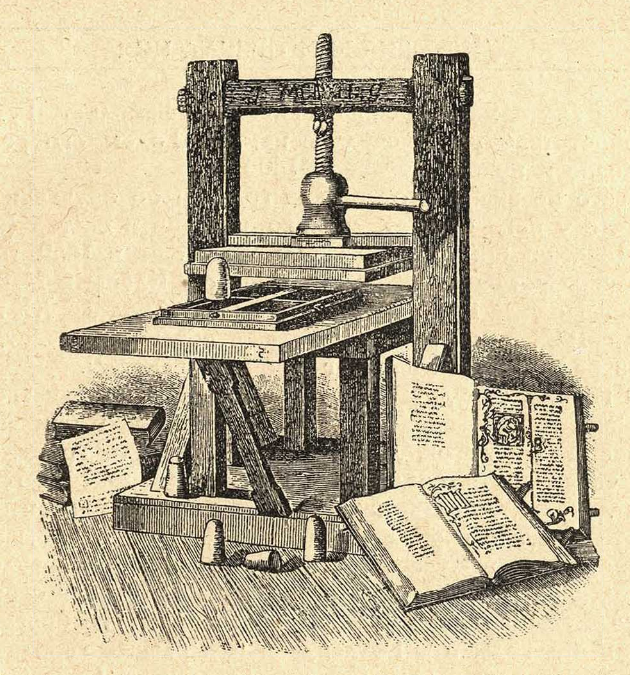


Вырезание гравюры на дереве
(Гравюра Иоста Аммана, 1578 год).

По какому же пути должны пойти усовершенствования? Естественно, что первые условия, без которых дальнейшее развитие дела не мыслится, — это скорость изготовления товара и, следовательно, его дешевизна; но скорость могла быть достигнута только изобретением подвижных букв, дающих и другое преимущество: пользование орудиями производства в течение длительного периода. Деревянные колодки оказывались, после напечатания с них одного листа в немногих экземплярах, непригодными и бросались в печку, — если не было повторного издания; между тем как подвижные буквы могли служить многие годы для многих книг. И это преимущество подвижных букв, — на-ряду с быстротой набора, — в свою очередь дает удешевление производства.

Вероятно, идея нового изобретения носилась в воздухе, — и должен был явиться человек, умеющий эту идею оформить и воплотить в жизнь.

И такой человек, конечно, нашелся, — в лице Иоганна Гутенберга.



Реконструкция станка Гутенберга.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

ГУТЕНБЕРГ И ЕГО ИЗОБРЕТЕНИЕ.

ЕСЛИ о жизни и работах кого-либо из великих людей до нас дошли скудные сведения, то услужливое воображение легко заполняет недостающие пробелы в биографии, — и полная картина его жизни легко создается, к услугам читателей—и „науки“; так случилось с легендарной личностью Христа, так и с Гутенбергом.

Но, конечно, только истина — цель науки; и при изложении деятельности Гутенберга мы вынуждены отбросить соблазнительные, ни на чем не основанные домыслы и ограничиться только материалом, данным современными Гутенбергу документами, изданными во время его жизни книгами и теми выводами, которые мы имеем право сделать, не нарушая строгой научности [1]).

Хенне (Иоганн) Генцфлейш фон-Зульгелох (имя отца) родился в Майнце, происходя из старого дворянского рода этого города; про

---

[1]) Наиболее ценный, свежий и строго-научный материал для истории Гутенберга и книгопечатания при его жизни дают 11 выпусков изданий Gutenberg - Gesellschaft в Майнце, расположенных в пяти роскошно изданных томах с приложением многих факсимиле, из которых укажем: I — Dr. Gottfried Zedler — „Die älteste Gutenbergtype“, 1902 г., IV — его же: „Das Mainzer Katholicon“, 1905 г.; VIII-IX — Seymour de Ricci: „Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence“, 1911 г.; X-XI — Dr. Gottfried Zedler: „Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36-zeilige Bibel“. 1911.

его мать мы знаем мало, и лишь приняв ее фамилию—Гутенберг—великий изобретатель увековечил ее память. Годом его рождения считается условно и приблизительно—1400 г.

Мы ничего не знаем и о детских годах и об обучении Гутенберга; известно, что у него было несколько братьев и сестер (брат Конрад умер до 1424 г., брат Фриеле был жив еще в 1459 году; сестры, Берта и Гебеле,—монахини в монастыре св. Клары в Майнце).

Род Генцфлейшей-Гутенбергов просуществовал до XX века: только 11 февраля 1922 года в Страсбурге, в возрасте 85 лет, умерла последняя из рода, Анна Фрейбург фон-Мольсберг [1]).

В 1420 году, в результате неурядиц между дворянством и мещанством Майнца, многие представители дворянства, в том числе и семья Генцфлейшей-Гутенбергов, должны были покинуть город. С этого момента мы теряем нить сведений о Гутенберге до 1434 года, которым датирован документ, показывающий, что первый книгопечатник находился в это время в городе Страсбурге; затем он побывал в Майнце и вновь вернулся в Страсбург, где, очевидно, обосновался и, может-быть, женился на некоей Анне. Где провел Гутенберг свою молодость до 1434 года—неизвестно; фантазия некоторых его биографов направляет его в эти годы и в Голландию, и в разные города Германии, и в Чехию. Достоверно лишь, что он поселился в Страсбурге без всяких средств к жизни и обладая познаниями в разных ремеслах (ювелирном, по изготовлению зеркал?). Здесь с ним вступили в компанию местные жители: Ганс Риффе, Андрей Гейльман и Андрей Дритцен, при чем Гутенберг играл в товариществе главную роль, т. к. ему, по договору, полагалась половина всех доходов, Дритцену—четверть и остальным двум компаньонам—по одной восьмой части [2]). Доходов с чего? Этого мы в точности не знаем; в возникшем по поводу договоров, после смерти Дритцена, в 1438 году судебном процессе речь идет о выделке „зеркал“ (Spiegeln), но трудно сказать, были ли это зеркала из стекла или „Spiegel“ — от немецкого названия лубочных книг с картинками (см. выше, латинское Speculum). В процессе речь шла также о каком-то прессе, изготовленном столяром Конрадом Заспахом, неизвестно для какой цели предназначенном. Говорили свидетели, что Гутенберг делал какие-то опыты втайне от компаньонов. Может-быть, это были попытки печатания подвижными буквами? [3]).

При раскопках, произведенных в 1856 году в подвале того дома в Майнце, где в 1450 году помещалась первая известная нам типография Гутенберга и Фуста, было найдено несколько обломков дерева, на одном из которых сохранилась надпись: I. MCDXLI. G — которую прочли, как 1441, Иоганн Гутенберг. Реконструкция показала, что эти обломки могли быть остатками печатного пресса [4]); если

---

1) „Annuaire de l'Imprimerie“. Paris 1923, стр. 327.

2) Antonius von-der-Linde: „Geschichte der Erfindung der Buchdruck-kunst“, Berlin 1886, т. III, стр. 753. Лучшая, но устаревшая работа.

3) В том же капитальном сочинении v.-d-Linde, т. III, стр. 755—766—полный текст судебного протокола.

4) Meisner und Luther, цит. соч., стр. 64.

предположить, что ученые были далеки от излишнего увлечения,—то найдены, действительно, остатки пресса, на котором великий изобретатель мог делать опыты печатания, живя в Страсбурге, и который он затем перевез в Майнц.

Гутенберг жил в Страсбурге на острове, в доме около монастыря св. Арбогаста; в 1444 году бродячая шайка арманьяков напала на Страсбург и разграбила как этот монастырь, так и прилегающие дома; вероятно, мастерская Гутенберга также была уничтожена. После этого вновь теряются следы Гутенберга почти до 1448 года, когда мы застаем его в родном городе—Майнце.

Здесь Гутенберг всецело отдается работе по печатанию подвижными буквами; но у него нет денег, и он вынужден обратиться к богатому мещанину Иоанну Фусту, который в августе 1450 года дает Гутенбергу 800 золотых гульденов на оборудование типографии, с тем, что и все расходы по приобретению бумаги, красок, металлов несет Фуст, в сумме 300 гульденов ежегодно; за это Фуст получает 6%; по уговору, все доходы с предприятия делятся пополам между компаньонами. Но в 1452 году—вместо 300 гульденов ежегодно, Фуст дает в дело 800 гульденов одновременно, с тем, что в случае неуплаты всего долга (800+800=1600 гульденов+проценты) вся типография поступает в полную собственность Фуста.



Иоганн Гутенберг. С грав. XVIII в.

Работы в типографии идут успешно, и в дело принимается (в 1452 году) в качестве подмастерья молодой Петр Шеффер, из Гернсгейма, чрезвычайно способный человек, бывший в Парижском университете в 1449 году переписчиком (каллиграфом), быстро не только усвоивающий во всем объеме искусство Гутенберга, но и вносящий, вероятно, усовершенствования. Фуст, считая более выгодным изгнать из дела Гутенберга, может-быть, поссорившись с ним, предъявляет требование о возврате денег; но все полученные суммы вложены в дело, и Гутенберг вынужден снова предстать пред судом, который,—не считаясь, конечно, с моральными правами Гутенберга—решает дело в пользу Фуста, и 6 ноября 1455 года вся типография отнимается у Гутенберга и переходит в руки Фуста и Шеффера [1]). В пользовании Гутенберга остается только один из комплектов отлитых шрифтов, принадлежавший Гутенбергу до компании с Фустом (которым печатались Донаты).

---

[1]) Полный текст судебного протокола у von-der-Linde, т. III, стр. 847—850. Характерно, что свидетелями являются: на стороне богатого Фуста—два духовных лица, на стороне Гутенберга—два подмастерья из типографии. См. там же, стр. 857.

Между тем как Фуст и Шеффер, успевший жениться на дочери Фуста — Христине, продолжают работы, начатые Гутенбергом, — гениальный изобретатель находит нового компаньона, майнцского синдика Конрада Гюмери, отливает новые шрифты и печатает новые книги.

Так продолжалось до 1462 года; ревниво охраняя тайну нового искусства, обе типографии продолжали издательство. В 1462 году город Майнц вновь стал предметом междоусобий — на этот раз между графом Дитером фон Изенбургом, занимавшим кресло архиепископа в Майнце и попавшим в немилость папы, и графом Адольфом Нассауским, которому папа передал майнцское архиепископство.



Обе типографии приняли участие в борьбе, выпуская воззвания, при чем Гутенберг был на стороне Адольфа. Последний, после осады города 28 октября 1462 года, вышел победителем; Майнц был подвергнут разграблению; типография Фуста и Шеффера была разгромлена. Гутенберг же, в благодарность за его поддержку при помощи печатного слова, был назначен с 1465 года на службу нового архиепископа и получал небольшой паек (каждый год — новое платье, двадцать мер зерна и два воза вина) и доступ к столу архиепископа в Эльтвилле, в двух часах езды от Майнца по р. Рейну; там жили некоторые его родственники. Двум из них, Генриху и Николаю Бехтермюнце, Гутенберг передал в аренду свою типографию, перевезенную в это время в Эльтвилль, арендные же деньги шли на покрытие старого долга Конраду Гюмери.

Пожив недолго в покое после своей тяжелой и зависимой от кредиторов жизни, Гутенберг умер в начале 1468 года; днем его кончины условно считают 2 февраля. Он был похоронен в церкви монастыря бенедиктинцев в Майнце, сгоревшей 21 июля 1793 года, при осаде города французскими революционными войсками.

Между тем, Фуст и Шеффер восстановили после 1462 г. свою типографию и продолжали дело; но Фуст умер, вероятно, раньше Гутенберга; существует предание, что он ездил в Париж для распространения там напечатанных книг; когда, в последний его приезд туда в 1466 году, свирепствовала чума, будто бы он хорошо сбывал напечатанные Библии, уверяя, что они предохраняют от заражения; что, впрочем, не помешало и ему умереть во время эпидемии. Насколько

это предание достоверно — сказать невозможно; во всяком случае, с 1465 года все следы существования Фуста теряются.

Таким образом, к 1468 году продолжает общее дело трех компаньонов один Петр Шеффер—и живет до 1503 года, когда первая типография Гутенберга перешла к сыну Шеффера—Иоганну; затем—следы этой типографии теряются около половины XVI века.

Таковы наиболее существенные внешние события в жизни Гутенберга и его компаньонов; мы видим изобретателя книгопечатания в течение всей его известной нам жизни на небольшом пространстве Рейна, между Эльтвиллем и Страсбургом, на расстоянии около 200 километров. Его годы ученичества и обычных для немецкого юноши странствований — если они в действительности были—окутаны полной неизвестностью, что дало повод к созданию многих легенд, в том числе т.-наз. легенды о Костере или о заимствовании Гутенбергом изобретения у Костера. Суть ее в том, что печатание подвижными буквами изобрел голландец Лаврентий Костер (или Юниус), в Гаарлеме, изобрел будто бы случайно, гуляя по лесу и вырезая своим внукам, для игры, буквы, затем намазывая их соком ягод и делая отпечатки, откуда и развилось книгопечатание; в мастерской Костера был ученик, по имени Иоганн (Фуст?), оказавшийся нечестным: однажды, в сочельник Рождества, когда вся семья Костера пошла в церковь,—Иоганн украл подвижные буквы и бежал,—и отсюда пошло книгопечатание в Германии...



Один из крупнейших германских библиологов, Готтфрид Цедлер, опубликовал в 1921 году свой новый капитальный труд [1]), в котором положил массу усилий на анализ скудных и противоречивых данных, касающихся Лаврентия Костера; результат этих усилий — убежденность Цедлера в том, что легенда о Костере имеет долю истины и что Костер действительно открыл печатание подвижными буквами. Оказывается, однако, что изобретение Костера далеко не было доведено до конца, и что Костер мог открыть только способ отливки литер в песке, каждый раз по оттискивании в нем деревянными пунсонами форм для отливки,—после чего приходилось затрачивать много времени на о т д е л к у этих литер.

Однако, никаких прямых доказательств Цедлер привести не может; в противовес массе показаний о роли Гутенберга в деле изобретения книгопечатания приводится одно рукописное свидетельство г о л л а н д ц а

[1]) G o t t f r i e d Z e d l e r: „Von Coster zu Gutenberg“. Leipzig 1921, Verlag von Karl W. Hiersemann.

гаарлемца Яна ван-Цурена от середины XVI века—через столетие после изобретения книгопечатания, и далее—немногие позднейшие сообщения со слов жителей Гаарлема и того же Яна ван-Цурена.

Возможно, конечно, что Костер—и не только Костер, но и другие—делали в XV веке, в связи с возрождением наук и искусств, попытки открыть более удобный способ печатания книг потому, что потребность в этом была велика; однако, нам известно, что в Гаарлеме печатание подвижными буквами вводится только в 1483 году, и до конца XV века там открывается еще только одна типография, в 1486 году [1]); что в Голландию изобретение Гутенберга занесено из Германии и только к началу семидесятых годов—позже чем в Италию и Францию. Неужели Костер не мог легко восстановить похищенные у него пунсоны? Неужели голландцы—при значительном торговом развитии Голландии в то время—так и забросили, оставили без применения столь важное изобретение?

Известный французский библиолог Эмиль Леклерк, разбирая этот спорный вопрос, относится скептически к рассказам о Костере, однако, говорит о возможности изобретения печатания подвижными литерами одновременно и Костером и Гутенбергом. Он прав, утверждая, это „Гутенберг первый поставил это изобретение на практическую почву, открыв последующим поколениям путь к замечательным усовершенствованиям, восхищенными свидетелями которых мы ныне являемся“ [2]).

Добавим, что печатание подвижными литерами распространено в Европе исключительно учениками Гутенберга и Шеффера,—это подчеркивает, впрочем, и Цедлер,—и что вопрос осложнен главным образом той таинственностью, которой окутаны до сих пор первые шаги печатания подвижными литерами.

В этой таинственности есть и значительное участие сознательной воли самого Гутенберга: ибо он—по свойственной изобретателям осторожности—тщательно скрывал не только от посторонних, но, кажется, и от компаньонов свои тайные опыты по усовершенствованию открытого им искусства; много усилий потратили наследники упомянутого Андрея Дритцена, чтобы выведать эту тайну; еще больше трудов положили европейские—главным образом германские—библиологи, чтобы распутать клубок жизни Гутенберга и исследовать—строчка за строчкой, буква за буквой—все книги, напечатанные за этот период, для установления, чьими трудами издана та или иная книга или листок. Вопрос усложняется еще тем, что уже в 1460 году в Бамберге (Бавария) и Франкфурте существовали типографии—Альбрехта Пфистера и Иоганна Ментелина, учеников Гутенберга и Шеффера,—из которых Пфистер печатал шрифтами, какими пользовался и Гутенберг.

Во всяком случае, в настоящее время споры об изобретателе книгопечатания почти оставлены, —и права Гутенберга восстановлены.

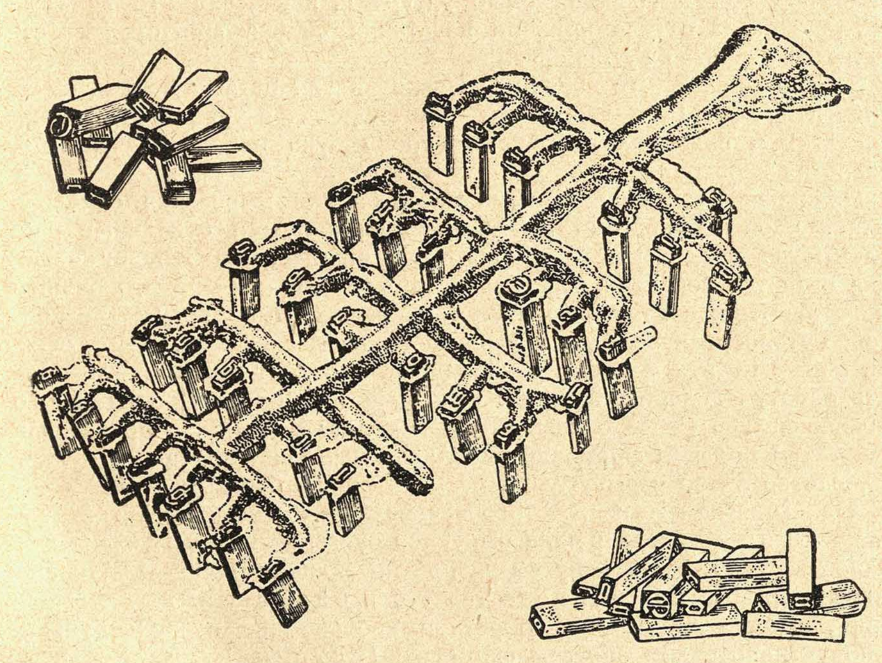
Как Гутенберг изобрел печатание подвижными литерами? Для решения этого вопроса мы должны перейти в область предположений.

---

[1]) Konrad Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke“, т. II, Leipzig 1908, стр. 222. Костера, как печатника, Геблер не знает.

[2]) „Bulletin Officiel de l'Union Syndicale des Maîtres Imprimeurs de France“, Paris, 1924, № 9, стр. 270.

Наиболее вероятный путь открытия Гутенберга, по нашему мнению, такой: получив в детстве образование (что отчасти доказывают своим текстом изданные им книги) и затем нуждаясь в средствах на жизнь, Гутенберг в тридцатых годах XV века, а может-быть и ранее, пытается заняться разными ремеслами—ювелирным делом, выделкой зеркал и т. д.; также, вероятно, интересуется и изданием ксилографических книг; к этому времени техника печатания с деревянных досок настолько подвинулась вперед, что конкуренция сильна, — и приходится изыскивать способы ускорения и удешевления издания. Наиболее нужные



Способ Костера—отливка литер в песке (опыт, произведенный для Г. Цедлера).

книги — грамматики Доната, содержащие один текст, без рисунков; Гутенберг, может-быть, доходит до мысли, что можно вырезать отдельные слова на кусочках дерева (тем более, что в грамматике Доната одни и те же слова повторяются по многу раз, с разными или одинаковыми окончаниями).

Вырезание отдельных слов в это время уже не новость: к этому способу должны были прибегать резчики деревянных досок для печати, когда им нужно было корректировать какое-либо неверно вырезанное на доске слово: вместо того, чтобы бросить доску, предпочитали вырезать из нее одно неправильное слово и в образовавшееся отверстие в доске вставить текст, правильно вырезанный [1]).

[1]) Ср. Henri Bouchot: „Le Livre", Paris, без года, стр. 15.

К вырезанию отдельных букв должны были подойти и переплетчики, для оттискивания на передней крышке переплета имени автора и названия ксилографической книги [1]).

Пьер Гюсман решительно и твердо защищает теорию происхождения деревянных подвижных букв из Средней Азии, где в начале второго тысячелетия нашей эры обитавший культурный для своего времени народ, уйгуры (их потомки и сейчас, под тем же именем, составляют одно из племен Бухары), изобретшие турецкую письменность, ввели также и печатание подвижными буквами. Затем армяне, жившие одно время под одним господством с уйгурами, перенесли это искусство в Голландию, а оттуда принцип печатания подвижными буквами стал будто бы известен Гутенбергу.

Уверяют также, что еще в XVI веке видели остатки первого деревянного шрифта Гутенберга, при чем он делал в теле каждой буквы отверстие и связывал набранные строки букв продетой сквозь эти отверстия веревочкой.

Но дерево—мало подходящий материал для вырезания отдельных мелких слов и букв; оно разбухает, высыхает, — и отдельные слова получаются неодинаковые по высоте и ширине, что мешает печатанию; остается перейти к вырезанию слов на металле,—но это отнимает много времени, к тому же приходится вырезать помногу одинаковых слов; Гутенберг переходит к вырезанию из мягких металлов — свинца или олова; но эти металлы легкоплавки, что дает возможность облегчить работу и ускорить процесс: если вырезать на труднoплавком металле вглубь те же буквы,—то затем легко, вливая в приготовленные таким образом формочки расплавленный свинец,—получить любое количество литер с выпуклыми на их вершине буквами.

Однако, зачем же вырезать очертания букв вглубь, когда можно вырезать одну модель в виде выпуклой буквы—на твердом металле (напр., железе), затем — путем ударов по заднему концу полученного таким образом пунсона — оттиснуть в более мягком металле, напр., меди, — углубленное обратное изображение нужной буквы, и в полученной таким образом формочке (матрица) можно отлить из легкоплавкого сплава любое количество литер, которыми уже можно пользоваться многократно, для ряда изданий разных книг.

И здесь Гутенберг мог почерпнуть кое-что в опыте прошлого, так как его семья была из числа тех майнцских дворянских родов, которым принадлежало право чеканки монет,—весьма близкой по технике к выбиванию матрицы пунсоном [2]).

Когда литеры в любом количестве отлиты,—остается взять в руки линейку с бортами (верстатка) и набирать в нее, строка за строкой, любое сочинение.

И, конечно, гораздо удобнее—вырезать, как пунсоны, не целые слова, а отдельные буквы,—и в один из моментов процесса изобретения произошло соответственное упрощение в деле книгопечатания.

---

[1]) Выше цитированное P. Gusman: „La gravure sur bois", Paris 1916, стр. 39.

[2]) Об этом праве—у Meisner und Luther, цит. соч. стр. 52.



Портрет Гутенберга и рамка сделаны набором из мелких линеек (стигматипия). Клише воспроизведено с уменьшением.

Что процесс творчества у Гутенберга—благодаря которому открыто печатание отлитыми из металла подвижными литерами—шел именно так, в этом едва ли можно сомневаться,—так как иначе он итти не мог; но, конечно, на всю эту эволюцию ему понадобилось—как показывают разные косвенные данные—не меньше десяти, может-быть, и два десятка лет громадной умственной работы в тайниках его мастерских.

Конечно, различные гипотезы по этому поводу высказывались не раз [1]), но нам не приходилось встречать ни у кого из исследователей

[1]) Напр., у Paul Dupont: „Histoire de l'Imprimerie", Paris 1854, стр. 54—55.

происхождения книгопечатания предположения о переходе Гутенберга к вырезыванию отдельных слов и—затем—букв, в виду частого повторения одних и тех же слов в грамматике Доната. Однако, наша гипотеза принимает характер почти несомненный,—поскольку мы знаем, что к 1448 году изобретение Гутенберга уже доведено до его логического конца,—ибо на этот год им издан календарь, напечатанный литерами, которые одновременно служат Гутенбергу для ряда изданий грамматик Доната [1]).

Еще ранее календаря, вероятно с 1445 по 1447 год, первым известным примитивным шрифтом Гутенберга (вышина в $21^1/_2$ пункт) печатается ряд Донатов, которых найдено отпечатанных этим шрифтом пока только три издания, вернее—части этих изданий; надобно помнить, что большинство мелких изданий Гутенберга, и только напечатанных на пергаменте, дошло до нас в виде случайных обрывков. Возможно, что некоторые из этих изданий выпущены не Гутенбергом, а его заимодавцами, отнимавшими у него шрифты за долги. „Гутенберг же,—как говорит Сеймур де-Риччи,—продолжал пряжу Пенелопы с тем гордым упрямством, который создает ореол и славу изобретателей и апостолов".

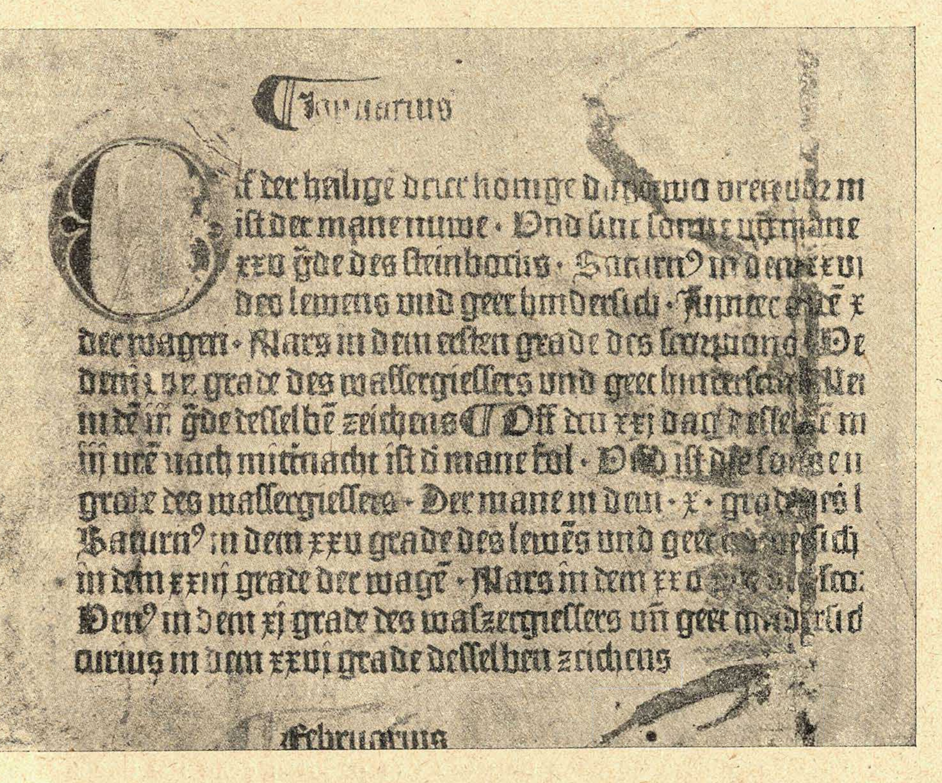
Шрифтом, весьма близким к старейшему из шрифтов, которыми Гутенберг печатал Донатов (тоже в $21^1/_2$ пункт), напечатан найденный в Майнце в 1892 году листок из „Сказания о страшном суде", именуемый „Fragment vom Veltgericht"; шрифт этого издания—близко напоминающий рукописный готического стиля,—самый примитивный, грубый, и предполагают, что это—одна из первых проб изобретенных Гутенбергом подвижных букв, от 1445 или 1446 годов.

Затем был отлит более усовершенствованный, весьма похожий на первый, такой же готический, типично-угловатый, и также в $21^1/_2$ пункт, шрифт, так-называемый „календарный", так как им напечатаны вышеупомянутый астрономический календарь на 1448 г., а также тринадцать разных изданий грамматики Доната, воззвание о походе христиан против турок 1454 года—для возвращения взятого войсками Магомета II в 1453 году Константинополя, и булла соответственного содержания папы Каликста III—от 1456 года.

Как мы видим, почти все первые издания Гутенберга представляют грамматику Доната; то, что они напечатаны подвижными буквами, доказывается многими путями; одно из простейших и нагляднейших доказательств, что некоторые буквы перевернуты в словах вверх ногами,—явление, немыслимое в ксилографических книгах.

Большая часть этих отрывков найдена в старинных переплетах, где составляла или внешнюю обложку, или материал для укрепления корешка, или даже внутреннюю массу крышек переплета. Любопытен рассказ Готтфрида Цедлера, как он—в 1901 году—нашел в одной ру-

[1]) В дальнейшем изложении автор пользуется для цифровых данных вышеуказанной колоссальной работой, проделанной Seymour de Ricci, в которой собраны сведения о всех известных Риччи экземплярах майнцской печати с 1445 до 1467 годов. Вычисления величины шрифтов сделаны по оригиналам или факсимиле.



Januarius

Februarius

Календарь Гутенберга на 1448 год, месяц январь.

кописи XV века выступавший фальц (сгиб) пергамента, составлявший одно целое с внутренней обклейкой переплета; на одном фальце он усмотрел буквы, типа 36-строчной Библии; когда он разрезал скреплявшие переплет нити и отклеил пергамент от переплета,—перед ним, на прилегавшей к переплету стороне пергамента, оказался фрагмент (заключающий 4 месяца—с января по апрель), обрезанный с одного края и снизу, какого-то неизвестного дотоле календаря; астрономическое исследование показало, что это—календарь на 1448 год, а сравнение шрифтов—что Цедлер открыл первую, напечатанную, вероятно, в 1447 году вышеупомянутую работу Гутенберга [1]).

Как драгоценны для науки такие открытия и как они трудны и случайны—легко себе представить; эта находка покончила, конечно, с очень многими спорами вокруг Гутенберга и отдалила установленный ранее год начала книгопечатания—1450—до 1447 года, может быть даже (судя по еще большей примитивности некоторых Донатов Гутенберга)—и еще ранее.

---

[1]) Подробности—в вышеупомянутой работе G. Zedler: „Die älteste Gutenbergtype". Mainz, 1902, стр. 4—14.

Следующие издания, несомненно принадлежащие Гутенбергу и Шефферу—индульгенции (католические грамоты об отпущении грехов, продававшиеся за деньги), весьма бойко расходившиеся в связи с воззваниями папы о крестовом походе против турок в 1454—55 годах; их известно семь изданий, сохранившихся по одному или несколько экземпляров; все они—весьма схожие по набору шрифтов—представляют листовки, с печатью только на одной стороне, двумя новыми шрифтами, около 20 и 12 пунктов. В тексте оставлены пустые места для вписывания имен грешников, недорого покупавших—приобретением этих индульгенций—место в раю.

Затем следует так-называемая „Библия в 42 строки“—громадная работа, произведенная Гутенбергом при помощи денег Фуста. Она вышла, вероятно, около 1455 года и является плодом невероятной энергии великого изобретателя, составляя два громадных тома (в лист, in-folio), из которых в первом 648 и во втором 638,—всего 1.286 страниц, с приблизительно 3.400.000 печатных знаков. Эта Библия набрана литерами, заново отлитыми и более мелкими, чем в Донатах, именно около 18 пунктов. Конечно, столько литер Гутенбергу отливать не пришлось, ибо, во-первых, многие из них—лигатуры, т.-е. слитные буквы (ſſ, ſl, ſi, ch, ſt и т. д.), а, во-вторых, после отпечатания двух-трех листов литеры опять разбирались по отдельным ящикам деревянной кассы и могли служить вновь; но вырезка пунсонов для этих литер, отбивка матриц и отливка в эти матрицы по нескольку сотен одинаковых литер, приготовление шпаций (кусочков металла, заполняющих промежутки между словами), а главное—набор, печатание 1.286 страниц, вероятно, одновременно по две страницы, и разбор набранного текста—отняли не один год работы; если мы оценим всю колоссальную массу затраченного времени и денег,—то поймем озлобление Фуста, желавшего получить поскорее проценты на свой капитал, тогда как гениальный изобретатель стремился к созданию шедевра книгопечатания.

В этой Библии, как и обычно в первопечатных книгах гутенберговского времени,—напечатан типографской краской только основной текст; все заголовки и все заглавные буквы, а также украшения (например, узоры, цветы, листья и т. д.) на некоторых страницах рисованы от руки рубрикаторами и иллюминаторами. Иллюстрации—как и в других работах Гутенберга—отсутствуют. Пагинация (обозначение страниц), кустоды (помещение внизу страницы первого слова, которым начинается следующая страница), заглавный (выходной) лист отсутствуют также. Переплетчику, одевавшему все книги, поступавшие в продажу, деревянными, обтянутыми кожей, переплетами,—приходилось подбирать листы только по смыслу текста.

Этой Библии сохранилось (сведения 1911 года, у Риччи)—41 более или менее полных экземпляров и 20 фрагментов, не считая известных, но утраченных из-за пожаров и по другим причинам экземпляров. Из 41 известных—14 напечатаны на пергаменте и 27 на бумаге. В одном экземпляре, принадлежащем Парижской Национальной библиотеке, на обоих томах имеются пометы иллюминатора и рубрикатора, из кото-

Vniuersis Cristifidelibȝ p̄ntes litteras inspecturis **Paulinus** Chappe Consiliari⁹ ambasiator ⁊ pcurator generalis Serenissimi Regis Cyprie ī hac pte Salutē in dn̄o Cū Sāctissim⁹ ī xp̄o pr̄ ⁊ dn̄s nr̄ dn̄s Nicola⁹ diuīa puidētia papa v⁹. Afflictioi Regni Cypri misericorditer cōpatiēs contra pfidissimos crucis xp̄i hostes Theucros ⁊ Saracenos gratis cōcessit oībȝ xp̄ifidelibȝ vbilibet cōstitutis ipos p aspsionem sanguīs dn̄i nr̄i ihū xp̄i pie exhortādo qui infra trienniū a prima die Maii anni dn̄i Mccccliī incipiendum p defensiōe catholice fidei ⁊ Regni p̄dicti de facultatibȝ suis magis vel min⁹ prout ipoꝝ videbit̄ cōscientiis pcuratoribȝ vel nūciis Substitutis pie erogauerint vt Confessores ydonei seculares vel Regulares p ipsos eligendi cōfessionibȝ eoꝝ auditis p cōmissis etiā Sedi aplice reseruatis excessibȝ criminibȝ atq̄ delictis quātūcūq̄ grauibȝ p vna vice tātū debitā absolutionē impēdere ⁊ penitētiā salutarē iniūgere Necnō si id humiliter petierīt ipos a quibuscūq̄ excōicationū suspensionū ⁊ Interdicti aliisq̄ sentētiis cēsuris ⁊ penis ecclesiasticis a Jure vel ab hoīe pmulgatis quib⁹ forsan innodāti existūt absoluere. Iniūcta p modo culpe penitētia salutari vel aliis que de Jure fuerint iniūgenda ac eis vere penitētibȝ ⁊ confessis vel si forsan propter amissionem loquele cōfiteri non poterint signa cōtritionis ostendendo plenissimā oīm pctoꝝ suorū de quibȝ ore cōfessi ⁊ corde cōtriti fuerīt Indulgētiā ac plenariā remissionē semel in vita et semel in mortis articulo ipīs aūcte aplica cōcedere valeāt. Satisfactōe p eos fcā si supuixerint aut p eoꝝ heredes si tunc trāsierint Sic tn̄ q̄ post indultū cōcessum p vnū ānū singulis sextis feriis vel quadā alia die ieiunēt legitio impedimēto ecclesie pcepto Regulari obseruātia pnīa iniūcta voto uel alias non obstan̄. Et ipīs impeditis in dicto āno uel eius parte anno sequenti uel alias quam primū poterint ieiunabunt. Et si ī aliquo ānoꝝ vel eoꝝ parte dictū ieiuniū cōmode adimplere nequiuerint Confessor ad id electus in alia cōmutare poterit caritatis opera que ipī facere etiā teneāt Dūmodo tn̄ ex cōfidentia remissionis hmōi quod absit peccare non presumant alioquī dicta concessio quo ad plenariā remissionē in mortis articulo et remissio quo ad pcta ex cōfidentia vt pmittitur cōmissa nulli⁹ sint roboris uel momēti Et quia devoti ꝰ Judocus Ott von Apspach

Juxta dictū indultum de facultatibus suis pie erogauit merito huiusmodi indulgentiis gaudere debet In veritatis testimonium Sigillum ad hoc ordinatum presentibȝ litteris testimonialibȝ est appensum Datum Maguntie sub Anno dn̄i Mccccliiii die uero vltima Mensis Decembris

Forma plenissime absolutionis et remissionis in vita

Misereatur tui ꝛc̄ Dn̄s nr̄ ihesus xp̄s p suā scīssimā et piissimā mīaꝫ te absoluat Et aūcte ip⁹ beatoꝝq̄ petri et pauli aploꝝ ei⁹ ac aūcte aplica michi cōmissa et tibi cōcessa Ego te absoluo ab oībȝ pctīs tuis cōtritis cōfessis ⁊ oblitis Etiā ab oībȝ casib⁹ excessibȝ criminibȝ atq̄ delictis quātūcūq̄ grauibȝ Sedi aplice reseruatis Necnon a quibuscūq̄ excōicationū suspensionū et interdicti aliisq̄ sn̄ias cēsuris ⁊ penis ecclesiasticis a Jure vel ab hoīe pmulgatis si quas incurristi dando tibi plenissimā oīm pctoꝝ tuoꝝ indulgentiā ⁊ remissionē Inquātū claues sancte matris ecclie in hac pte se extendūt. In nomine patris ⁊ filii et Spiritus sancti Amen.

Forma plenarie remissionis in mortis articulo

Misereatur tui ꝛc̄ Dn̄s noster ut supra Ego te absoluo ab oībȝ pctīs tuis cōtritis cōfessis ⁊ oblitis restituendo te vnitati fideliū ⁊ sacramentis ecclie Remittendo tibi penas purgatorii quas propter culpas et offensas incurristi dando tibi plenariam oīm pctoꝝ tuoꝝ remissionē. Inquātū claues sc̄te mr̄is ecclie in hac parte se extendūt. In noīe pr̄is et filii et sp̄us sancti Amen.

Индульгенция, напечатанная Гутенбергом (уменьшено).

рых видно, что он закончил свою работу по вставке заглавных букв и украшению этого экземпляра в 1456 году.

Как мы видели, после разрыва между Фустом и Гутенбергом изобретатель получил только шрифт, которым он печатал Донатов. Этим же самым шрифтом (в котором некоторые буквы отлиты вновь) набрано другое издание Библии, носящее название 36-строчной; так как шрифт в ней крупнее ($21^1/_2$ пункт), то листов больше, чем в B^{42} [1]): она составляет три тома—532 + 640 + 596 = 1.768 страниц.

Особенности издания—те же, что в B^{42}. Очевидно, печатание B^{36} было связано с материальными затруднениями Гутенберга (мы даже не знаем, какое участие в печатании этого издания он принимал), и B^{36} было напечатано гораздо меньше, чем B^{42}: ее сохранилось до нас всего 13 экземпляров (все на бумаге), из которых существование 2—сомнительно. Кроме того, зарегистрировано в разных библиотеках два десятка разных фрагментов, в один или несколько листов, на бумаге или пергаменте.

Долгое время—до конца XIX века — существовала твердая уверенность, что B^{36} напечатана раньше B^{42}; упоминавшемуся выше проф. Дзяцько принадлежит честь открытия, что печатник B^{36} имел перед глазами во время набора экземпляр B^{42}; Дзяцько открыл это обстоятельство путем тщательного сличения обоих изданий [2]).

Обе Библии—и B^{36} и B^{42}—являются предметом высшего вожделения богатых библиофилов; увы—все почти известные экземпляры находятся в общественных и государственных книгохранилищах, и если еще в 1897 году один экземпляр B^{42} был продан за 47.000 рублей золотом одному американскому миллиардеру, то за B^{36} тщетно предлагают до 100.000 рублей золотом: с XVIII века ни одного экземпляра в частной продаже не было. Хороший экземпляр B^{42} находится в Ленинградской публичной библиотеке.

Но самая совершенная—по технике выполнения—из книг, изданных при жизни Гутенберга,—это, несомненно, Псалтирь, выпущенная Шеффером и Фустом в 1457 году, после разрыва с Гутенбергом. Она набрана новыми крупными шрифтами двух типов (размером в 39 и 33 пункта), при чем рубрики и заглавные буквы—не вписаны, а напечатаны красной и синей краской. Части главных инициалов вырезаны, вероятно, отдельно для красной и синей красок, а после намазывания краской части складывались, и печатание производилось одновременно всеми красками (черная, красная и синяя). Это—так-назыв. конгревный способ печати. Во многих местах употреблены реглеты (широкие пластинки, свинцовые или—в то время—и деревянные,—для заполнения большого пространства между строками, а также и в строках—перед абзацами и в том случае, если строка кончается более или менее далеко от правого края набора). Шрифт—самый красивый из отлитых при Гутенберге (не забудем, что Шеффер

---

1) Так обозначаются эти две Библии учеными, изучающими историю книгопечатания: B^{36}—36-строчная, B^{42}—42-строчная Библия Гутенберга.

2) „Gutenbergs früheste Druckerpraxis“; у Риччи, стр. 13 цитир. каталога.

Incipit epistola sancti iheronimi ad
paulinum presbiterum de omnibus
diuine historie libris·capitulū pmū.

Rater ambrosius
tua michi munus=
cula pferens·detulit
sil· et suauissimas
lr̄as·q̄ a principio
amiciciarꝫ·fidē pba=
te iam fidei ⁊ ueteris amicicie noua:
pferebant. Uera eni̇̄ illa necessitudo ē.
⁊ xp̄i glutino copulata·q̄m non utili=
tas rei familiaris·nō p̄n̄cia tantum
corporꝫ·nō subdola ⁊ palpās adulaciō·
sed dei timor·et diuinarꝫ scripturarū
studia conciliant. Legim⁹ in ueteribꝫ
historiis·quosdā lustrasse pūincias·
nouos adiisse pplos·maria trāsisse·
ut eos quos ex libris nouerant: corā
q̄ꝫ uiderēt. Sicut pitagoras memphi=
ticos uates·sic plato egiptū·⁊ architā
tarentinū·eandemq̄ꝫ oram ytalie·que
quondā magna grecia dicebat᷑: labo=
riosissime peragauit·et ut qui athenis
mgr̄ erat·⁊ potens·cuiusq̄ꝫ doctrinas

Образец набора 42-строчной Библии.

был каллиграф и мог нарисовать прекрасные образцы для вырезания пунсонов). Все известные ныне экземпляры (их всего 10 и 31 фрагмент) напечатаны на пергаменте, в 143 или 175 листов, в зависимости от издания (было несколько тиражей этого издания).

Но если с технической стороны это издание—наиболее совершенное, то по тексту оно неудовлетворительно, изобилует опечатками, которые исправляли в следующих тиражах, делая новые [1]). Чувствуется отсутствие культурного компаньона—Гутенберга.

Pñs hoc opusculū finitū ac cōpletū. et ad
eusebiā dei industrie in ciuitate Maguntū
per Johannē fust ciuē. et Petrū schoiffher de
gernszheym clericū diocesis eiusdē est consū-
matū. Anno incarnacōis dñice. M.cccc.lxij.
In vigilia assumpcōis gloriose virginis marie.



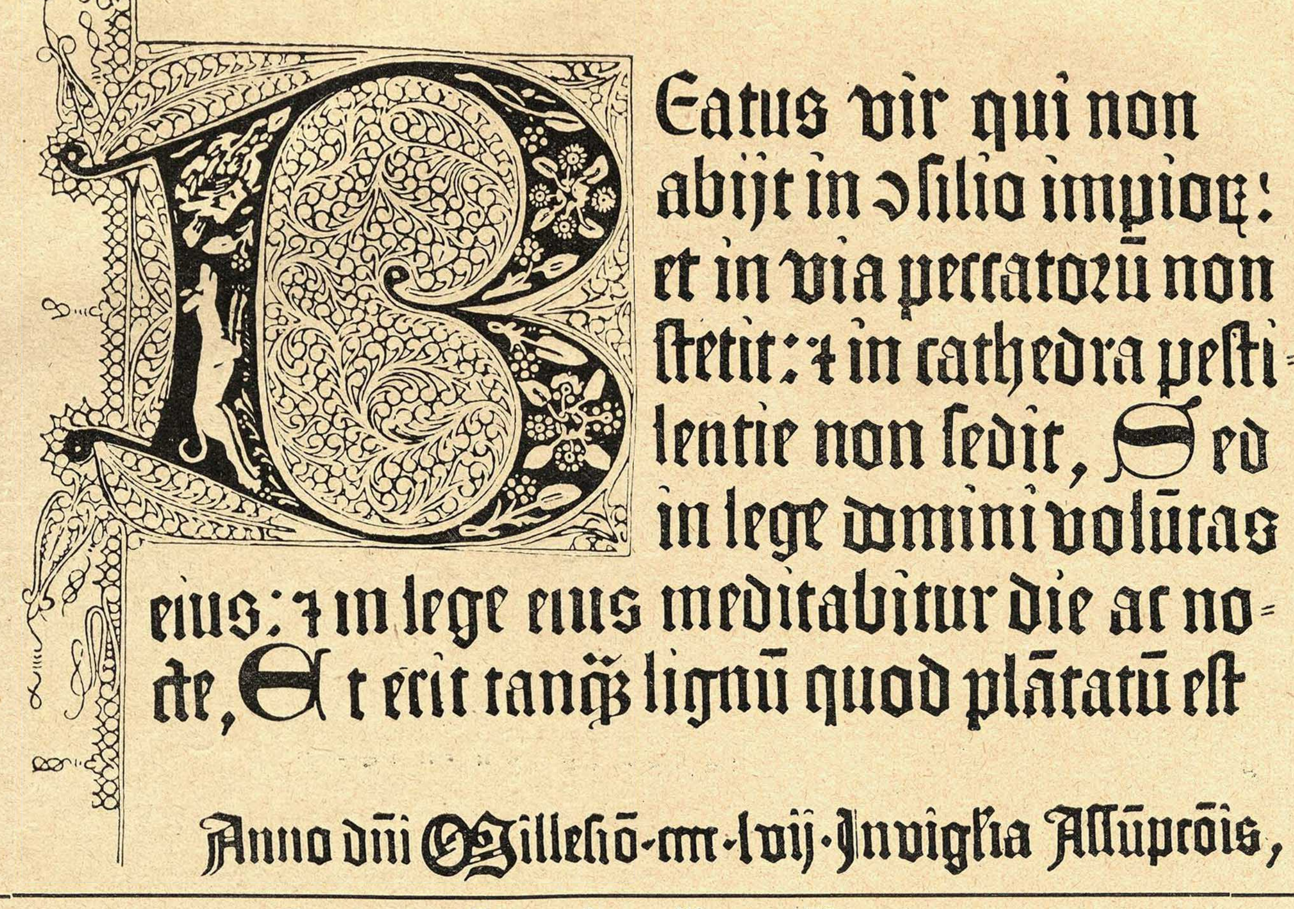
Издательская марка Фуста и Шеффера.

Это издание замечательно еще и тем, что в нем впервые имеются имена печатников (без указания на Гутенберга) и год издания, в следующем послесловии:

„Настоящее собрание псалмов,—украшенное красивыми заглавными буквами и достаточно разделенное рубриками,—благодаря искусному открытию печатания без помощи пера, изготовлено к прославлению Бога после многих трудов и забот и выпущено для пользования Иоганном Фустом, майнцским горожанином, и Петром Шеффером из Гернсгейма в год Господень 1457, в канун Успения Божией Матери“.

Это издание, вероятно, было напечатано в небольшом количестве и имело успех, будучи необходимейшей при церковной службе книгой: оно повторяется в 1459 году, лишь с некоторой перестановкой и изменением текста; сохранилось 13 экземпляров этого второго издания, опять все на пергаменте, и 4 фрагмента. Повторено и послесловие, немного измененное, Фуста и Шеффера,—опять без указания истин-

1) Сеймур де-Риччи, цит. соч., стр. 50.



Eatus vir qui non
abijt in ↄsilio impioꝝ:
et in via peccatorū non
stetit: ⁊ in cathedra pesti-
lentie non sedit, Sed
in lege domini volūtas
eius: ⁊ in lege eius meditabitur die ac no-
cte, Et erit tanq̄ȝ lignū quod plātatū est

Anno dñi Millesiō·cc·lvij·Invigłia Assūpcōis,

Первая страница Псалтири Фуста и Шеффера 1457 года (уменьшено).

ного изобретателя книгопечатания,—Фуст считает, вероятно, что важен в этом изобретении не талант Гутенберга, а его капитал.

Позднейший известный шрифт, самый мелкий,—в 11 пунктов, почти современный корпус, в отливке которого Гутенберг, вероятно, принимал участие,—шрифт „Католикона", сочинения Бальба Генуэзского, состоящего из латинской грамматики и словаря, в 746 страниц, в лист. Книга эта—наименее редкая из всех изданий этого раннего периода: известно более ста сохранившихся экземпляров. Она замечательна тем, что в ней печатник (вероятно, Гутенберг) говорит о себе—в послесловии, следующим образом восстанавливая свои права:

„С помощью Всевышнего, по знаку которого дети начинают говорить и который часто открывает малым, что скрывает от мудрых,—эта превосходная книга Католикон,—в год вочеловечения Господа 1460, в славном городе Майнце, принадлежащем достославному немецкому народу, который по милости Бога столь возвышенным духовным светом и свободным милостивым даром другим народам земли предпочтен и возвеличен,—напечатана и приготовлена к пользованию, и притом без помощи тростника, стиля или пера, но через чудесное прилаживание, соотношение и соразмерность патронов и форм" [1]).

Печатник, скромно скрывая свое имя, говоря этим тяжелым слогом откровенно о том, что „Католикон" напечатан, а не написан от руки, все еще с осторожностью относится к раскрытию своего изобретения—„чудесная соразмерность пунсонов и матриц".—Очевидно, он знает, что тайна его начинает раскрываться, но не хочет рассказать о ней всего.

Возвращение Гутенберга к печатанию светской книги, в виде грамматики со словарем, не случайно: оно объясняется враждебным отношением духовенства к печатным библиям Гутенберга и Шеффера с Фустом [2]),—издание которых подрывало доходы монашества от переписки книг, а покупка священных книг, напечатанных типографским способом, для церквей—зависела от того же духовенства, и Библии продавались плохо. Как мы увидим потом на примере трагической судьбы первой типографии в Москве—духовенство везде отнеслось на первых порах озлобленно к книгопечатанию, пока не приспособило его для своих целей и не поняло, какую пользу можно извлечь из этого нововведения для защиты своих интересов.

Последняя книга, происхождение которой из-под станка Гутенберга очень возможно,—сочинение Matthaeus de Cracovia: „Tractatus rationis". Кажется, в этой книге, напечатанной в 1461 году, впервые применены шпоны (тонкие линейки, которые вставляют между строками для незначительного расширения пространства между строками и соответственного выделения текста); употребление шпон здесь имело свои основания, так как текст книги небольшой (всего 44 страницы), и издатель нашел нужным несколько увеличить ее размер.

---

[1]) Т.-е. пунсонов и матриц. Расшифрованный (в „Католиконе"—с обычными в то время титлами) текст у Carl B. Lorck: „Handbuch der Buchdruckerkunst", Leipzig 1882. Перевод Ф. И. Булгакова неточен.

[2]) См. Meisner und Luther, цит. соч., 83 и 93; Henri Bouchot, „Le Livre", стр. 38.

Экземпляр этого издания, отличной сохранности, имеется в Публичной библиотеке им. Ленина в Москве, но неизвестен Риччи; кроме того, из изданий этого периода в Ленинграде имеются, в Публичной библиотеке,—экземпляр B[42], с вырезанными каким-то варваром некоторыми заглавными буквами, в переплете XVIII века, купленный в 1858 году, и экземпляр „Католикона" на бумаге, тоже в переплете XVIII века. Еще—там же имеется один листик из Псалтири 1457 года.

Вот и все материальное наследство, оставленное человечеству изобретателем книгопечатания,—если не считать еще ряда изданий, которые или нам неизвестны или были выпущены впоследствии и набраны оставленными им шрифтами.

Как мы видим, многое в жизни и работах Гутенберга лишь медленно, путем громадных усилий ученых—устанавливается и разъясняется.

Ряд работ Гутенберга найден только в одном экземпляре, притом в виде фрагментов; из этого следует заключить, что, несомненно, некоторые—может-быть, и многие работы Гутенберга совсем не найдены и утрачены навсегда.

Готтфрид Цедлер, один из крупнейших германских исследователей жизни и деятельности Гутенберга, говорит (в первой указанной на стр. 39 работе): „Изучение работ Гутенберга—область, к которой можно приближаться только осторожно, путем всестороннего освещения и взвешивания возможных путей к правде; если при этом ошибаются или уклоняются,—исследователь не должен сердиться, когда свет падает не так, как он хочет, на потемки, которыми до сих пор окутано важнейшее из изобретений".





La Fonderie dirigée par MINERVE *de même que l'*Imprimerie.

L'Imprimerie glorifiée

LES ORIGINES : LAURENT COSTER, GUTENBERG ET SES COLLABORATEURS



IL ÉTAIT tout naturel que la littérature, qui doit à l'Imprimerie son expansion et sa pérennité, lui consacrât quelques-unes de ses meilleures pages; il était juste, notamment, que la poésie, langue des dieux et de mortels prédestinés, chantât l'« art divin » grâce auquel les œuvres de ses favoris sont répandues dans le monde entier en leur intégrité première et à jamais préservées de la destruction.

C'est que nulle découverte, depuis l'invention des lettres et de l'écriture,

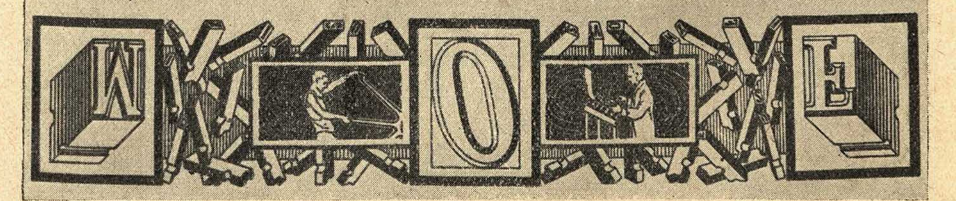
> .... cet art ingénieux
> De peindre la parole et de parler aux yeux,
> Et par les traits divers de figures tracées
> Donner de la couleur et du cœur aux pensées (1),

n'a fait autant, à beaucoup près, pour la diffusion de la pensée; nulle n'a donné d'aussi grands résultats, et ce, dans toutes les branches de l'activité humaine.

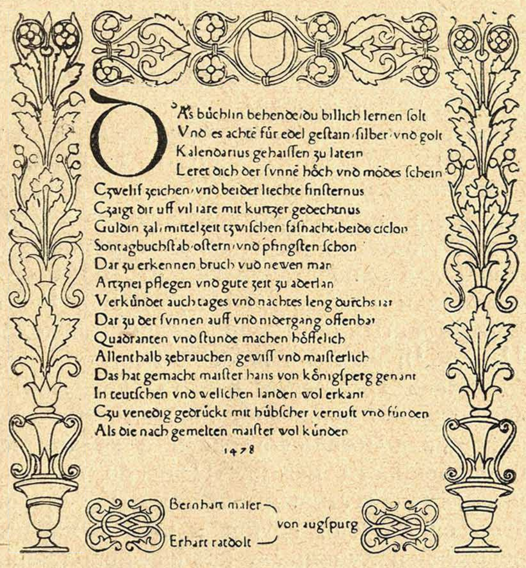
Nulle, par suite, n'était plus digne d'être magnifiée.

Littérateurs et poètes, historiens et bibliophiles n'ont pas failli au pieux devoir de la reconnaissance; par centaines ils ont chanté, dans toutes les langues et dans tous les rythmes, depuis l'éloge académique et la dissertation savante jusqu'au couplet

(1) GUILLAUME DE BRÉBEUF, *La Pharsale de Lucain, ou les Guerres civiles de César et de Pompée.* Rouen et Paris, Ant. de Sommaville, 1659, p. 85.



Первая страница рождественского номера за 1923 год „Bulletin Officiel" Союза французских типографов, специально посвященного прославлению книгопечатания у писателей, поэтов и ученых.



DAs bůchlin behende/du billich lernen solt
Vnd es achtē fůr edel gestain/silber/vnd golt
Kalendarius gehaissen zu latein
Leret dich der sunnē hōch vnd mōdes schein
Czwelif zeichen/vnd beider liechte finsternus
Czaigt dir uff vil iare mit kurtzer gedechtnus
Guldin zal/mittelzeit tzwischen fasnacht/beide ciclon
Sontagbuchstab/ostern/vnd pfingsten schon
Dar zu erkennen bruch vud newen man
Artznei pflegen vnd gute zeit zu aderlan
Verkůndet auch tages vnd nachtes leng durchs iar
Dar zu der sunnen auff vnd nidergang offenbar
Quadranten vnd stunde machen hōffelich
Allenthalb zebrauchen gewiss vnd maisterlich
Das hat gemacht maister hans von kōnigsperg genant
In teutschen vnd welichen landen wol erkant
Czu venedig gedrůckt mit hůbscher vernuft vnd fůnden
Als die nach gemelten maister wol kůnden

1478

Bernhart maler — } von augspurg
Erhart ratdolt —

Выходной лист из календаря на 1478 г.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В ЕВРОПЕ.

ЗНАЧЕНИЕ изобретения Гутенберга—не только в том, что им введен в обиход человечества способ печатания книг подвижными буквами; его труды имеют крупную ценность для нового времени еще и потому, что он оставил нам в наследство искусство книгопечатания в почти законченном виде,—ибо после него, в течение трех столетий, до конца XVIII века, нового в это искусство было внесено меньше, чем великий изобретатель дал в течение одного десятка лет.

Несколько увлекаясь, Бушо характеризует законченность и полноту открытия Гутенберга: „Nascendo maturus, только родившись—уже зрелая. Книга с первого дня была такой, какой мы видим ее сегодня: чудо простоты и гармонии... Можно сказать, что в тот самый момент, когда у Гутенберга явилась мысль изготовить раздельные литеры, поставить их в линию в порядке слов, все намазать краской и отпечатать на бумаге пробный оттиск полученной таким образом композиции,—книга была совершенной. Самое большее, что могли внести в открытие другие, в ближайшее после Гутенберга время, это—некоторые улучшения в мелочах; книгопечатание было зрелым, зрелым при рождении“ [1]).

Насколько книгопечатание отвечало насущной потребности человечества,—показали уже первые годы после раскрытия тайны Гутенберга: сотни рук потянулись к кассам со шрифтами,—чтобы быстрее и

[1]) Henri Bouchot: „Le Livre“, стр. 11.

быстрее, больше и больше закреплять для современников и потомства все достижения человеческой мысли.

Уже в 1460 году, может-быть, и годом-двумя раньше, мы видим в Бамберге (Бавария), довольно далеко от Майнца, вверх по реке Майну, типографию вышеупомянутого Альбрехта Пфистера, или купившего или—гораздо вероятнее—отнявшего за долги у Гутенберга „календарный шрифт", оставленный последнему после процесса с Фустом и послуживший для напечатания B^{36}; что B^{36} напечатана не Пфистером,—как доказывали многие ученые,—а еще Гутенбергом, — это категорично утверждает один из крупнейших исследователей работ Гутенберга, Г. Цедлер [1]); да и по размерам изданий Пфистера в Бамберге видно, что такая громадная работа, как Библия,—ему не по плечу: он преимущественно выпускает книжки небольшого размера,—по характеру имеющие ближайшую связь с ксилографическими книгами. Но что в особенности важно,—Пфистер первый дает иллюстрации в книгах, напечатанных способом Гутенберга; правда, эти гравюры на дереве еще очень грубы и имеют характер очерковых, без теней и перспективы, лубочных, кое-как исполненных картинок.

Начало положено; эволюция иллюстрирования идет быстро: первым (может-быть, в 1458 г.) [2]) Пфистер печатает т.-наз. „Доната в 28 строк", без иллюстраций,—как бы вернувшись к исходному пункту открытия Гутенберга; но уже в 1461 году он издает (с указанием даты и имени печатника) книгу басен, вполне светского содержания, в 176 страничек,—„Edelstein" (Драгоценный камень),—названную так ее автором, монахом-доминиканцем Бонером, „потому что в ней собрано много поучительного и правдивого из жизни" [3]). В этой книге, вверху или внизу страниц,—вставлены большие гравюры на дереве. Пфистер, очевидно, угадал вкусы покупателя: издание затем повторяется.

Он позже выпускает „четыре истории из Ветхого Завета", с датой 1462 г., с иллюстрациями того же типа, и, наконец, „Biblia pauperum" в 34 страницы—два издания: и на латинском и на немецком языках, в которых гравюры помещены уже не вверху или внизу страницы, а разбросаны среди текста, по пяти рисунков на странице. Напечатаны эти рисунки отдельно от текста, по причине разной вышины шрифта и деревянных колодок с гравюрами; следовательно, каждую страницу пришлось проводить через печатный станок два раза: один раз—для печатания текста, другой—для оттиска на оставленных пустых местах иллюстраций [4]).

Таким образом, еще при жизни Гутенберга книга, напечатанная отдельными литерами, и поясняющие и украшающие текст иллюстрации вновь соединились. Книгопечатание, действительно, достигло своего — логического, но не технического — завершения; оставалось

---

1) В вышеуказанной книге (см. стр. 59): „Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36-zeilige Bibel". Mainz, 1911.

2) P. Schwenke: „Zum Pfisterschen 28-zeiligen Donat". „Zentralblatt für Bibliothekswesen", т. XXIV (1907), стр. 114.

3) Dr. Karl Schottenloher: „Das alte Buch", Berlin 1921, стр. 33.

4) Schreiber, указ. на стр. 52 соч., т. V, стр. 27.

Matheus apostolus



Matheus apl's vocatꝰ a xpo in theolonio et publicanis actibus aplus ⁊ euāgelista factus clarissimus. ⁊ ipse post dñi ascēsionē euāgelio christi i iudea predicato: cū ad gētes exteras transire statuisset: i ethiopiā ꝑmus euāgeliū hebraice scripsit: ꝑ iudeis cōuersis ad fidē: qd̄ quidē fribus ⁊ maxie barnabe cōdiscipulo a quo recedebat in sui memoriā reliquit. In cuiꝰ principio christi incarnationē in medio predicationē ⁊ i fine eiꝰ passionē ostēdit. Qd̄ quidē barnabes apl's ad predicationis officiū ꝑ diuersas pagrās ciuitates secum deferebat ⁊ super egros ponebat: qui oēs cōfestim sanitatis bñficiū cōsequebanł. In ethiopiā matheꝰ trāsiēs totā ferme regionē illā ꝑcurrit predicando atqꝫ innumeros ethiopum ppl'os christi iugo subdēs: ⁊ ethiopū gentē ablutā fonte baptismatis de fusca formosam reddidit: christi fundauit ecclias. Cū aūt epigeniā nobilē virginē cū ducētis virginibꝰ christo ꝯsecrasset a rege spiculatore misso ad ꝑdēdū eū aplm. Qui celebrata missa eleuatis i celū manibꝰ iuxta altare inuerso a tergo gladio eū occidit: ⁊ martyriū passus est vndecio kal. octobris. Rex morbo elephātie correptꝰ vite tedio sepsum interfecit. apl's ꝑ visū populū admonuit vt epigenie frēm regē cōstitueret. q postea. 70. annis regens ecclias erexit ⁊ ethiopiā xpianissimā effecit. Eunuchꝰ quē phillippꝰ baptizauerat deinde gubnacła ethiopie suscepit.

Processus ⁊ martinianꝰ

Processus ⁊ martinianus romani milites a diuo Petro i carcē baptizati ⁊ ipsi cū nerōis iussu oris ꝯtusionē: eculeū: flāmas fusces: scorpionesqꝫ ꝑpessi fuissent: nouissime sexto nōs Julij martirio coronati sunt.

Nereꝰ qꝫ archelaꝰ frēs romani ciues sub hac persecutione rome martirio coronati sūt. Sūi mō torpetꝰ: torquatꝰ ⁊ secūdus cecilius eufrasius sanctissimi christi cōfessores apud hispanias martyrio coronanł. Marcus preterea affricani patricij romani filꝰ a btō lino baptizatus. marcellus quoqꝫ ⁊ apuleus ⁊ alij.

Tecla virgo

Tecla vgo preclarissima pauli apl'i discipla postqꝫ ꝑ cōfessiōe christi: fustes: bestias ⁊ ignes: ⁊ alia atrocissima tormēta ꝑtulisset cū de iconio seleuciā veniret. 9. kal. octob. i pace qeuit.

Judas qui ⁊ Tadeus apl's



Judas q̄ ⁊ thadeꝰ symonis chananei ⁊ iacobi minoris frater marie cleophe ex alpheo filꝰ ⁊ xpi apl's Is ꝑmo post aduentū spūssci in mesopotamia ⁊ i inferiori regione pōn christi euāgeliū predicauit: ⁊ efferas ⁊ indomitas gētes q̄si beluarū naturas sctō dogmate mitigauit. Deinde simul cū symone aplo in persidē ꝑfecti sunt ⁊ vt ecclīastica historia habet ad abagarū regē venit in edissa ciuitate qui eplaꝫ ad xpm an̄ passionē eiꝰ ꝯscripsit cui xp̄s scripto rn̄dit: q̄ cū irremediabili corpis morbo tenebał quē cū ab infirmitate liberasset deinde cū symone aplo martyriū cōpleuit. Sepultus i nerri armenie vrbe: cuiꝰ festiuitas quinto kal. nouembris celebrał. Scripsit aūt iudas hic eplam breuem: que ex septem canonicis vltima habeł.

Diascondes



Diascondes medicus grecus ⁊ militaris discipline vir in herbaria arte his temporibus admirabilis fuit. Et herbarū virtutes arboꝝ lapidū aromatū accuratissima doctrina cōscripsit: imo vt de seipso testał: quecūqꝫ (inqt) posui nō ex opinione aut fama cognoui: s; ex electione ⁊ experimēto didici: de quo etiā Piniꝰ mentionē facit.

Страница из „Нюрнбергской хроники“ Шеделя, 1493 г. (уменьшено).

только улучшить технику—усовершенствовать искусство издания книги, что и осталось на долю следующих, появившихся длинной вереницей, печатников.

Одновременно с типографией Пфистера в Бамберге—налаживается типография в Страсбурге,—городе, где Гутенберг, вероятно, сделал первые шаги к открытию книгопечатания. Здесь местный житель, может-быть, один из подмастерьев в майнцской типографии Гутенберга до разрыва с Фустом, — Иоганн Ментелин, открывает — возможно, что еще до 1460 г.,— типографию, отливает свои, более округленные и ясные, чем майнцские, шрифты,—и печатает опять громадную латинскую Библию (есть экземпляр с пометами рубрикатора 1460 и 1461 годов [1]), а вслед за этим переходит к изданию сочинений не только наиболее читаемого католиками великого христианского писателя IV—V веков, блаженного Августина, но и языческих писателей—Виргилия, Теренция, Валерия Максима.

Volentes emere Epistolas Aurelij Augu=
stini Ypponensiū presulis dignissimi. In
quib; nondū humane eloquētie facundia
sonat. verū etiam plurimi sacre scripture
passus difficiles et obscurissimi: lucide ex=
ponūtur. Hereses q̄z et errores a recta fide
deuij: quasi malleo solidissime veritatis cō
terunt̄. et totius vite agēde norma in ipis
pstringit̄. virtutū monstrātur insignia.
et vicia queq; ad ima mergētia: iusta ra=
cōne culpātur.
Fortaliciū fidei.
Item Epistolas q̄z btī Ieronimi.
Iosephū de antiquitatib; & bello iudaico.
Virgiliū. Terenciū.
Scrutiniū scripturaꝝ.
Librū cōfessionū beati Augustini.
Valeriū Maximū.
Veniāt ad hospiciū zu dem

Объявление об изданиях Ментелина.

Ментелин ставит дело на более капиталистических началах, заготовляя свои многочисленные и некоторые — многотомные издания в большом количестве,—очевидно, для удешевления книг; мало того: он первый начинает печатно рекламировать свои издания; в Мюнхенской Королевской библиотеке хранится экземпляр такой рекламы—где на летучем листке перечислены его издания и в конце оставлено место для вписывания от руки имени торговца, у которого эти издания можно при-

[1]) Более подробные описания указываемых нами книг XV—XVIII веков см. у Jacques-Charles Brunet: „Manuel du libraire et de l'amateur de livres", пятое 8-томное издание, Paris, 1860—1880 гг., где книги расположены по алфавиту авторов. Многие из называемых нами далее книг имеются на постоянной книжной выставке Ленинской Публичной библиотеки, в Москве.



98

Als nun Neydelhart geflohen was
Gedacht im der Tewrdannck das
Ich hab von der Kunigin wegen
Vill herter sachen gepflegen
Unnd gros geferlichait bestanden
Auch als lang gwest in den lannden
Unnd die hochgeborn Kunigin
Nye gesehen das betrubt mein syn

Страница из „Tewrdannck“, 1517 года.

обресть; предполагают, что эта первая печатная реклама относится к 1471 г. В Парижской Национальной библиотеке хранится второй сохранившийся „проспект“ Ментелина, выпущенный позже первого.

После разгрома типографии Фуста и Шеффера в 1462 г., при взятии города Адольфом Нассауским,—книгопечатание окончательно перестает быть тайной: подмастерья из Майнца разбредаются в разные—главным образом торговые—города и уносят с собой опыт, чтобы заводить свои типографии. Главным образом, конечно, они основываются в Германии, но некоторые попадают и в Италию и Францию.

Быстро распространяется книгопечатание в Германии в шестидесятых и семидесятых годах XV века. Более известные типографы того времени: Ульрих Целль, уже в 1466 году выпустивший первую книгу в Кельне; Гюнтер Цайнер, печатающий в 1468 году в Аугсбурге; в 1470 году Иоганн Зензешмид начинает печатать в Нюрнберге. Город этот как раз в XV и XVI веках достигает апогея своего промышленного и торгового развития, являясь крупнейшим пунктом хранения товаров для Южной Германии, как один из главных этапов на торговом пути между Средиземным и Балтийским морями. Здесь немецкий капитал XV века концентрируется наиболее интенсивно, и сюда, естественно, стремится новое изобретение; ибо—даже далекий от признания исторического материализма проф. Армин Тилле указывает, что „как бы ни было важно для графической репродукции путем печати изобретение (книгопечатания), нельзя в то же время не признать, что быстрое развитие и распространение производства (книг) стало возможным только благодаря *накоплению капиталов* в городах; ибо в книгопечатании впервые выражается основная экономически-техническая идея массового производства, которое не может обойтись без крупного капитала [1]).

В Нюрнберге типографии открываются десятками, и в девяностых годах XV века Антон Кобергер, прозванный „князем печатников“ за многочисленность и красоту изданий, не успевает на 24 прессах своей типографии печатать требуемые рынком книги, и ему приходится делать заказы типографиям в Базеле и даже в Лионе. Он выпускает в одном и том же 1493 году два очень крупных издания—одно на латинском, другое на немецком языке—так-называемой „Нюрнбергской хроники“ Шеделя, громадную по тому времени энциклопедию, с красивым выходным листом и с *двумя тысячами* иллюстраций (некоторые из них повторяются, впрочем, по нескольку раз),—резанных на дереве первоклассными граверами. К тому же Кобергеру обращается, в 1498 году, его „крестный сын“, великий художник и гравер, Альбрехт Дюрер, чтобы напечатать свои знаменитые гравюры на дереве к „Апокалипсису“. И в том же Нюрнберге позже—в 1517 году—типограф Ганс Шеншпергер Старший выпускает одно из красивейших, созданных за все время книгопечатания, изданий, напечатанное на бумаге и на пергаменте, набранное прекрасным шрифтом типа „Kanzlei“, пере-

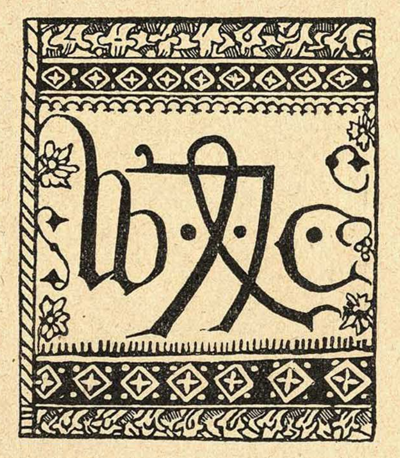
---

1) Коллективная работа германских ученых: „История человечества“, т. VII, стр. 257 (русского перевода, СПБ, 1904). Курсив—проф. Тилле.

ходным от старо-готического к современной немецкой „фрактуре“, украшенное великолепными гравюрами на дереве,—в некоторых экземплярах раскрашенными от руки и рисованными талантливым художником Гансом Шауффелейном,—„Tewrdannck“, рыцарскую поэму поэта Мельхиора Пфинцинга, написанную в прославление приключений и брака императора Максимилиана I с принцессой Марией Бурбонской. В этом издании—книгопечатание, капитал, империя и церковь как бы празднуют свой — выгодный для всех сторон — союз, — оказавшийся, впрочем, не вечным. Книга эта имеет такой успех, что ее издание, с теми же шрифтами и деревянными досками,—повторяется через два года в оживленном промышленном Аугсбурге, чтобы выдержать в течение XVI столетия еще не меньше пяти изданий.

Красота немецкой книги достигает здесь своего апогея, — чтобы затем начался продолжавшийся до конца XIX века ее упадок в художественном отношении.

Между тем, в Германии заводятся—к концу XV века—типографии почти в каждом торговом городе; появляется даже тип странствующего печатника, перевозящего из города в город принадлежности своего искусства, чтобы печатать, по случайным заказам,—те или иные книги.



Издательская марка Кекстона.

Быстро распространяется искусство книгопечатания и в других европейских странах: так, в 1469 году оно появляется в Нидерландах, в 1473 году—в Венгрии, в следующему году — в Испании; в 1476 году—в Польше и в том же году в Англии, откуда предприимчивый купец Вильям Кекстон отправился в Кельн, чтобы изучить там типографское дело; напечатав в Брюгге около 1476 года английский перевод популярного французского сочинения „История осады и взятия Трои“ Рауля Лефевра,—он возвращается в Англию, где в Вестминстерском монастыре, в Лондоне, открывает большую типографию, выпустившую — начиная с 1476 года — много сочинений на английском и латинском языках. Первые издания Кекстона—их сохранилось около сотни, напечатанных восемью разными шрифтами—служат предметом страсти богатых английских библиофилов, хотя ничего выдающегося в художественном отношении не представляют. Любопытно, что во всей Англии по 1500 год Геблер насчитывает только 13 типографий: поставщиками книги для англичан в XV веке были Венеция, Голландия и Германия,— дело облегчалось тем, что очень многие книги печатались на почти международном тогда латинском языке и довольно быстро перевозились морем в Англию:

В 1482 году книгопечатание появляется в Дании, в 1483 г.—в Швеции. Характерно, что, будучи введено в одном городе,—оно быстро

распространяется по другим большим городам каждой страны; так, в течение 1465—1475 годов—типографии зарегистрированы в 36 городах и населенных пунктах Италии, в некоторых не по одной, не считая типографий, оставшихся неизвестными.

Но особенно интенсивно развивается книгопечатание в двух наиболее крупных—на ряду с Германий—странах того времени,—Франции и Италии.

Во Франции книгопечатание стало известно, вероятно, раньше других стран Европы; еще 3 октября 1458 года французский король Карл VII приказал отправить в Майнц, где „рыцарь Иоганн Гутенберг“ открыл новый способ печатать книги,—кого-либо из искусных граверов штемпелей, чтобы тот, после необходимой практики, привез во Францию тайну искусства. Выбор пал на Николая Иенсона, „на все руки мастера“: и каллиграфа, и художника, и гравера печатей, и образованного человека [1], которого в начале следующего, 1459 года мы застаем уже в Майнце. Но пока он здесь набирается знаниями,—во Франции происходит перемена королей: на престол садится в 1461 году Людовик XI—настроенный враждебно ко всем затеям своего предшественника; вероятно, по этой причине Иенсон предпочитает направиться в другую страну—Италию, где мы его позже и встретим.



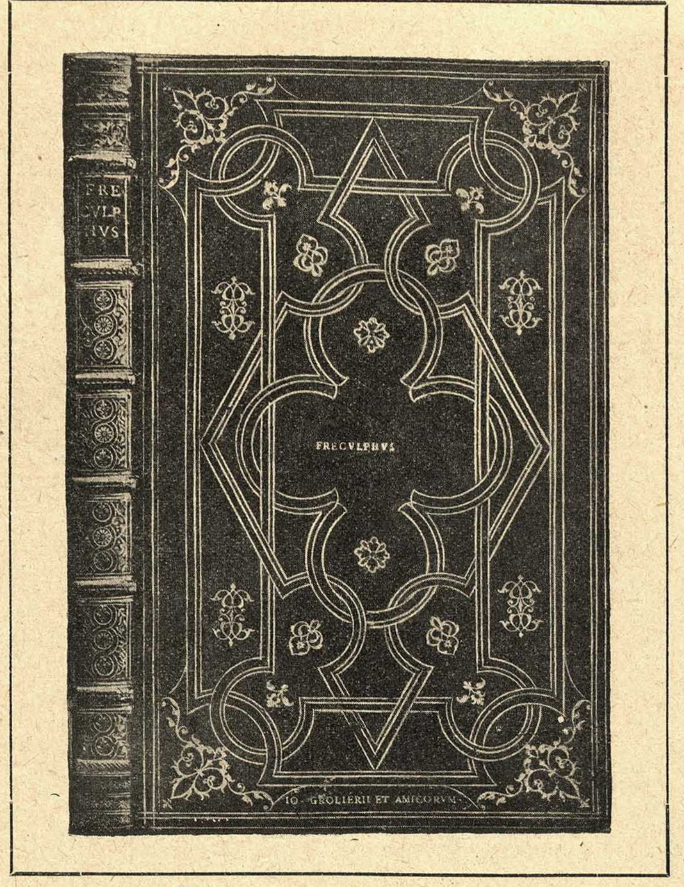
Издательская марка Симона Востра.

Книгопечатание во Франции по этой причине, а также и вследствие консерватизма Людовика XI, — надолго откладывается; только в конце шестидесятых годов в Париже, по приглашению ученых из Сорбонны, появляются три немецких печатника — Ульрих Геринг, Мартин Кранц и Михаил Фрибургер, — которые в 1470 году выпускают первую книгу—„Письмовник“ итальянского гуманиста Гаспарино да Барцицца на латинском языке. Вероятно, еще раньше, в Кельне, вышла первая книга на французском языке,—вышеупомянутое сочинение об осаде Трои Рауля Лефевра.

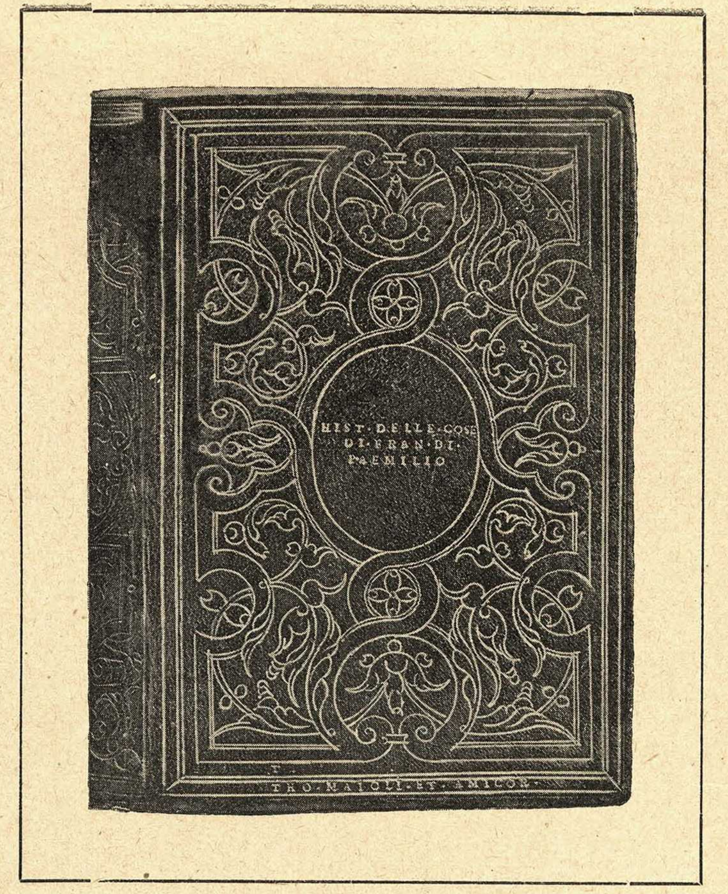
В 1473 году начинается книгопечатание в крупнейшем центре Франции, Лионе, а в 1474 году открывается вторая типография в Па-

---

1) Биография Иенсона, написанная Le-Monnier, в „L'art de l'imprimerie pendant la Renaissance Italienne“, Venise 1895.



Переплет из библиотеки Гролье.



Переплет из библиотеки Майоли.

риже. В 1476 году в том же городе появляется первое сочинение, напечатанное на французском языке во Франции: „Grandes chroniques“, изданная Pasquier-Bonhomme в трех больших томах in-folio (в лист).

В восьмидесятых годах начинается процветание типографского дела в Париже; появляются три издателя-типографа крупно-промышленного типа—Антуан Верар, Симон Востр и Филипп Пигушэ, последний—печатающий книги главным образом для заказчиков, — поднимающие изящество и красоту книги до высших возможных пределов.



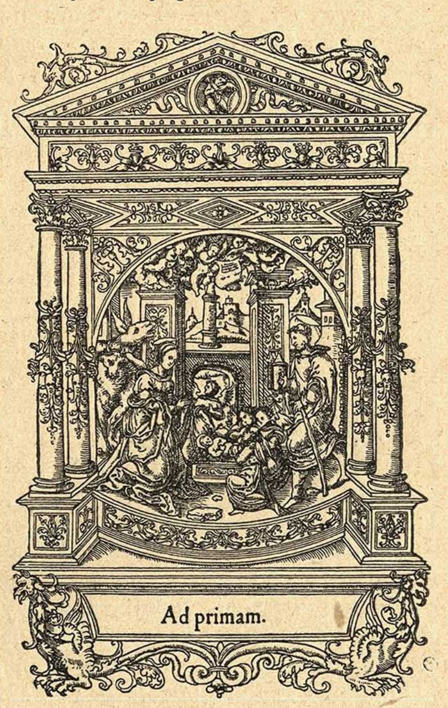
Из рукописи с миниатюрами, написанной в Руане в 1466.

Антуан Верар начинает свою деятельность изданием, в 1485 году, „Декамерона “Боккачио, с довольно грубыми по технике иллюстрациями; в 1487 году он выпускает первое издание „Livres d'Heures“—часослова, в 1488 г.—„Grandes Heures“; в этом же году выступает со своим издательством Симон Востр, специализировавшийся на издании часословов, употреблявшихся в качестве молитвенников всеми католиками. О размерах деятельности этих издателей дают представление следующие, вероятно, неполные цифры: Востр с 1488 до 1520 года выпустил сто три разных издания „Livres d'Heures“, Верар с 1487 до 1513 года более двухсот разных изданий, в том числе некоторые—в большем объеме [1]). Он переиздал вышеупомянутые „Большие хроники“, опять в трех томах in-folio. Излюбленное издание Верара—выпущенное и им, и некоторыми другими издателями много раз,—„Danse Macabre“—пляска смерти, с соответственными мрачными гравюрами. Многие из изданных в это время во Франции книг—начиная с указанного „Декамерона“ — являются сатирическими, порою очень легкомысленными, в стихах и прозе. Параллельно кипит работа по

[1]) Цифры—у Henry Bouchot: „Le Livre“, стр. 88 и 94.

изготовлению десятков и сотен тысяч томов книг религиозного содержания и — рядом с ними—сатир на представителей религии и власти.

Вместе с Вераром и Востром появляются многие другие издатели, среди которых выделяются—несколько позже—Жоффруа Тори, великолепный гравер, и Галлио-дю-Пре. На рубеже XV века французская иллюстрированная книга становится вне конкуренции: роскошные издания печатаются на великолепной бумаге или лучшем пергаменте, гравюры часто раскрашиваются, заглавные буквы украшаются золотом. Верар вводит обычай — печатать некоторое количество иллюстрированных изданий с особой роскошью, собирая предварительно заказы на такие экземпляры от богатых представителей дворянства, соперничающих друг с другом в собирании красивых книг. Появляется „король библиофилов", Жан Гролье (1479—1565), советник короля, собирающий сверкающую библиотеку, на переплетах книг печатающий: „для Гролье и его друзей" — Grolierii et amicorum",— заимствовав, впрочем, эту надпечатку от знаменитого итальянского знакомого ему лично библиофила, Фомы Майоли, о котором до нас дошли только очень смутные сведения и книжные знаки (super-ex-libris'ы) на роскошных переплетах: „Tho. Maïoli et amicorum" [1]). Король Франции Людовик XII (1498 — 1515) и вслед за ним Франциск I (1515—1547) не отстают от Гролье—и первый получает подношения в виде богато украшенных печатных книг, а второй сам собирает библиотеку—переплетенную с соответственной роскошью [2]), и вместе с тем вводит во Франции цензуру (в 1521 году). Конечно, королям подражает и дворянство, и книгопечатание процветает, развиваясь в сторону роскоши подносных (подарочных) экземляров,— игрушек-новинок для королей и аристократии.



Жоффруа Тори. Иллюстрация к часослову. Париж, 1524 г. Гравюра на дереве.

Еще в 1473 году, в Кельне, появляется первая печатная небольшая книга о любви к книге—De amore librorum, qui dicitur Philobiblon",—сочинение епископа Ричарда Бэри, перепечатанное затем несколько раз.

[1]) Не вмещающиеся в рамки нашего труда подробности о французских библиофилах XV—XVI веков—в работе Marius Michel: „La reliure française", Paris 1880, том I; о Гролье—стр. 31—44.

[2]) P. Dupont: „Histoire de l'imprimerie", Paris 1854, стр. 66.

Между тем, новое искусство постепенно проходит на Аппенинский полуостров — в мировой центр торговли того времени, Венецию, — чтобы там, соединившись с крупным промышленным капиталом, пойти по чисто коммерческому пути.

Первыми переходят через Альпы, направляясь в Италию, два подмастерья из типографии или Гутенберга, или Фуста и Шеффера — Конрад из Свейнгейма и Арнольд Паннартц, вызванные—через посредство путешествующих монахов [1])—в монастырь Субияко, в 14 часах пути от Рима, в котором настоятелем состоит писатель и книголюб, кардинал Иоанн Туррекремата. Здесь они отливают новые шрифты романского типа, впрочем, с сильной примесью готического. Сказывается, конечно, влияние готических шрифтов, отливавшихся в Майнце Гутенбергом и Шеффером по рисунку, заимствованному из церковных германских рукописей,—угловатых, жирных, в сущности малочетких, из которых потом родились общераспространенные германские остроконечные шрифты, именуемые „фрактура". Они же вводят впервые отлитые греческие шрифты, вместо применявшегося ранее способа оставления для греческих текстов пустого места, чтобы затем вписывать эти тексты от руки.

Этими шрифтами Свейнгейм и Паннартц печатают в 1464 году „Доната", ни один экземпляр которого, даже во фрагментах, до нас не дошел — и в 1465 году сочинение „христианского Цицерона" III—IV веков, блаженного Лактанция: „De divinis institutionibus"—О божественных установлениях, а также „De Oratore" Цицерона; в 1467 году—„De civitate Dei"—О граде божием—блаж. Августина.

Но Субияко находится в некотором отдалении от Рима, и сбыт книг затруднен; вероятно, по этой причине—в 1467 году Свейнгейм и Паннартц перебираются в Рим, где вновь отлитыми шрифтами, на этот раз чистой „антиквой"—немецкое готическое влияние исчезло, ибо приходилось набирать по рукописям романского типа, написанным закругленными буквами,—они печатают письма Цицерона, обосновавшись во дворце двух братьев, Петра и Франциска Массими. Затем Паннартц и Свейнгейм развивают усиленную деятельность, выпускают ряд изданий классиков, и—разоряются в 1473 году [2]), несмотря на поддержку,—впрочем, платоническую—папы, вероятно, не выдержав конкуренции венецианских печатников и не обладая теми коммерческими навыками, которыми был пропитан воздух Венеции. С этого года их деятельность почти прекращается, но о них есть еще известия до 1476 года, когда они совершенно исчезают из анналов книгопечатания, выполнив в Италии свою культурную миссию.

Вероятно, одновременно с Свейнгеймом и Паннартцем в Риме появляется из Германии Ульрих Ган, по призыву того же Иоанна Туррекрематы, и печатает „Размышления" (Meditationes) последнего—первую книгу, напечатанную в Италии с гравюрами на дереве.

---

[1]) Karl Faulmann: „Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst", Wien, 1882, стр. 220.

[2]) Carl B. Lorck: „Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst", Leipzig, 1882, I часть, стр. 57.



Prologus.

¶ INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO PROLOGVS EIVSDEM.

PROXIME CVM ORIGENIS Psalteriuȝ quod Enchiridion ille uocabat strictis & necessariis interpraetationibus annotatum in cõmune legeremus: simul uterq; depraehẽdimus nonnulla eum uel perstrinxisse leuiter: uel intacta poenitus reliquisse: de quibus in alio opere latissime disputauit: quo scilicet non poterat rẽ magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate quae inter nos est: studiose & sedule postulasti: ut quaecũq; mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius quã interpraetationibus adnotarem. Et (quod solent hi facere qui in breui tabella terrarum & urbium situs pingunt: & latissimas regiones in modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quasi praeteriẽs aliqua perstringerẽ: ut ex paucis quae tetigissem intelligantur & caetera quae ommissa sunt: quam uim habeant atq; rationem. Non quputem a me posse dici quae ille praeterit: sed quo ea quae in Thomis uel homeliis ipse disseruit uel ego digna arbitior lectione: in hunc angustũ commentariolum referam. Psalterium graecum est: & latine organum dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmus dicitur: eo qđ a psalterio nomen accepit: uel pro saltandum. Quamuis Dauid omnes psalmos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui praetitulati esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur. Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq; psalmi intellectus. Quid est titulus nisi clauis? (Vt ita dixerim) in domo nõ igreditur nisi per clauim: ita & uniuscuiusq; psalmi intellectus per clauem: hoc est per titulum intelligitur: in cuius persona cantatur: aut in persona christi: aut in persona ecclesiae: aut in persona prophetae.

aAA z

Первый лист из венецианского издания братьев Григориев, 1498 г.

Но величайшее—для XV века—развитие книгопечатания наблюдается в „царице морей“, главном центре торговли Европы с Востоком, Венеции. В 1469 году здесь начинает печатать Иоганн из Шпейера (Спира), выпуская два издания „Писем к друзьям“ Цицерона и „Естественную историю“ Плиния, выполненные превосходно в типографском отношении. Затем Шпейерский переходит к авторам-христианам и печатает „О граде божием“ блаж. Августина, но умирает в том же году, введя, как новинку,—нумерацию страниц арабскими цифрами, вместо неудобных римских. Начатое им дело продолжает его брат

Hiſtorias ueteres peregrinaq; geſta reuoluo
Iuſtinus. lege me: ſum trogus ipſe breuis.
Me gallus ueneta Ienſon Nicolaus in urbe
Formauit: Mauro principe Christophoro.

IVSTINI HISTORICI CLARISSIMI IN TROGI POMPEII HISTORIAS LIBER XLIIII. FELICITER EXPLICIT.

.M.CCCC.LXX.

Образчик литер, отлитых Николаем Иенсоном.
Шрифт антиква 1470 года.

Венделин и развивает кипучую деятельность, выпустив в течение 1476 года семнадцать книг и приступая с этого года к изданию текстов великих писателей—печатая из древних Виргилия, Саллюстия, Марциала, Цицерона и др., из современных—„Сонеты“ „первого гуманиста“ Петрарки и „Божественную Комедию“ Данте. Печатая церковные книги, Венделин употребляет шрифты готического типа; для набора текста светских писателей служит великолепная круглая антиква.

В 1470 году появляется в Венеции упомянутый ранее француз, Николай Иенсон (1420—1489), отливает новые шрифты антиква—похожие на шрифты шпейерцев, но еще более изящные,—которые специалистами по отливке шрифтов и учеными признаются за наиболее красивые из всех отлитых с XV по XVII век,—„настолько прелестные и законченные во всех отношениях, что остались навсегда не превзойденными для всех народов“ [1]); эти шрифты служат потом образцом

[1]) M. Le-Monnier, в предисловии к цитированной выше: „L'art de l'imprimerie“, Venise 1895, стр. VI.



Incomicia il primo libro metha/
morphoseos de Ouidio in prosa
uulgare traduto con le alegorie.
Capitulo primo

LO animo mio
desidera de di/
re de forme mu
tate i noui cor/
pi: & ipcio uoi
idii darete aiu/
to a gli mei pri/
cipii: ipercio ch uoi idii fuosti qgli
che le mutasse: & guidate el uerso
mio perpetuale: si chio possi dechi
arare le cose essute dal pricipio del
mondo per isino al presente doue
io sono.

De chaos secondo esiodo

PRia ch fusse mare: terra
o cielo: era uno uolto di
natura i tutol mōdo: elql

Первая страница из „Метаморфоз“ Овидия, напечатанных в Венеции печатником Джиованни Росси для Джунтов в 1497 году.

для всех европейских (кроме фрактуры), в том числе и русских после-петровских шрифтов. Отливает он также великолепные: готический—для церковных книг и греческие шрифты: образцами и этих шрифтов потом пользуются все лучшие типографы в Европе, некоторые—отнюдь их не умея улучшить, ибо незначительные для глаза изменения в рисунке шрифта могут вместо красивого набора дать мещанскую обыденность. И, взяв в руку книгу, набранную обыкновенными—ремесленными—шрифтами, недоумевают, — есть ли действительно „искусство книгопечатания", или это—только ремесло, в роде плотничьего или гончарного.

Николай Иенсон печатает одну книгу за другой и получает, как Кобергер в Германии,—прозвище „князя типографов"; папа Сикст IV жалует ему даже титул „Палатинского графа",—впрочем, как замечает его биограф, —„не столько за превосходство его работ, сколько за издание многих сочинений религиозного характера и руководств по каноническому праву" [1]).

Другие типографы печатают также и книги „вольного содержания"; так, Христофор Вальдарфер рискует издать в 1471 году на итальянском языке, тоже антиквой, „Il Decamerone" Боккачио,—книгу, замечательную своей редкостью в этом издании; вероятно, она уничтожалась вследствие анафемы, наложенной римской церковью на „Декамерон" за смелое разоблачение темных сторон нравов католического духовенства: этой книги до нас дошло всего 3 экземляра, из которых один—в Англии—полный [2]).

В это время в Венеции искусство украшения книги становится на твердые ноги: Иенсон и другие типографы наперерыв стремятся сделать свои издания привлекательными для покупателей, печатают заглавные буквы в несколько красок и раскрашивают иллюстрации. В книгах появляются прекрасные заглавные листы, в первый раз, кажется, в „Calendario" - немецкого автора, Иоганна Мюллера, переименовавшего себя — по происхождению из Кенигсберга—в Монтерегио,— изданном в Венеции в 1476 году; этот заглавный лист замечателен не только своей новизной, но и тем, что текст заглавия (изложенный в стихах) окружен со всех сторон красивыми и тонкими, резанными на дереве, узорами [3]). До 1476 года печатники не знали выходных листов, и набор начинался сверху страницы, непосредственно с текста сочинения.

Искусство печатания иллюстраций достигает, для того времени, своего апогея, когда Уго-да-Карпи, талантливый художник и гравер,—подает 25 июля 1516 г. [4]) венецианским властям ходатайство о закреплении за ним привилегии на его изобретение—печатание картин по способу „chiaro-scuro" (киаро-скуро—светло-темными тонами). Изобретение заключается в том, что Уго-да-Карпи мысленно разлагает картину, написанную красками художником, на несколько основных тонов

[1]) Там же, стр. 6.
[2]) См. у Brunet, т. I, стр. 994. „Boccacio".
[3]) Снимок—у нас на стр., 79.
[4]) „L'art de l'imprimerie pendant la Renaissance Italienne", стр. 11.

и делает для каждого тона отдельную доску,—где вырезаны только места, которые данным цветом должны отпечататься на бумаге. Получаются, таким образом, две-четыре доски,—скажем, для черной, серо-зеленой, желтовато-коричневой и белой красок. Затем — печатаются на бумаге сначала места картины, которые должны выйти черными, потом—серо-зеленой и т. д.; в результате получается напечатанная в несколько красок, гармонирующих друг с другом,— гравюра, довольно близко передающая (не в тех же красках, конечно) картину, написанную масляными красками; так Уго-да-Карпи напечатал удачные копии многих картин, главным образом, Рафаэля.

Не следует смешивать,—как это делает в своем весьма полезном труде И. И. Леман [1]),—способа chiaro-scuro с применявшимся в то же время в Германии способом camaïeu; если иногда эффект от обоих способов получается одинаковый, то техника их разная; при camaïeu гравер режет одну основную доску—для черной краски, и после отпечатка с этой одной доски гравюра получается уже законченной; доски, с которых печатаются другие краски, являются только дополнительными к черной—для увеличения эффекта от гравюры. При способе же chiaro-scuro основная доска отсутствует, и одна доска без другой немыслима, как и при нынешнем трехцветном типографском печатании.

Впрочем, способ chiaro-scuro не получил широкого применения для иллюстрирования книг, так как дорог, сложен и требует большого таланта со стороны гравера.

Между тем, книгопечатники при помощи капитала сделали свое дело; из любительской по преимуществу работы искусство книгопечатания переходит к началу XVI века в мощное орудие и просвещения масс и религиозной пропаганды. Ксилографическая книга—издававшаяся и в этот период и боровшаяся с книгой, напечатанной металлическими буквами,—побеждена, ибо она вырабатывается медленно, выглядит грубой и стоит дороже своей соперницы; рынок—в лице и школы, низшей, средней и высшей, и юристов, и духовенства, и чиновничества,—требует дешевизны, дешевизну может дать только крупнокапиталистическая постановка дела,—и эта задача падает на издателей—промышленников, какими являются издательские фирмы Альдов в Венеции и Этьеннов во Франции.

Начало фирме Альдов положил Альд Пий Мануций, родившийся в середине XV века (1449—1515), основавший типографию в Венеции в девяностых годах XV века и выпускавший книги, вероятно, с 1495 года. Сначала он стремится к изяществу и роскоши, отливает новые шрифты, в том числе греческие разных размеров невиданного дотоле красивого и четкого рисунка, затем те наклонные шрифты, которые до сих пор известны под именем курсива (в России) или италик. В 1499 году он выпускает, на бумаге и пергаменте, свой шедевр по красоте: „Борьба сна и любви Полифила"—„Hypnerotomachia di Polifilo". Эта книга, написанная доминиканским монахом Франциском Колумна на народном

[1]) „Гравюра и литография", СПБ. 1913 г., стр. 72.

итальянском жаргоне с примесью греческих и еврейских слов, посвященная—в большей части—древним грекам и римлянам, содержания курьезного и изданная с исключительной красотой заглавных букв и иллюстраций, в некоторых экземплярах раскрашенных. Этим изданием Альд как бы подводит итоги всех достижений типографского искусства к концу XV века.

Впрочем, Альд Мануций не продолжает в этом—любительском—направлении. Он учитывает потребность рынка в дешевой, правильно редактированной в отношении текста и изящно изданной—но без особых претензий, удорожающих издание—книге.

Альд стремится удовлетворить всем этим требованиям—и, во-первых, создает вокруг себя так-называемую „Aldi Neacademia", собирая до тридцати ученых, проверяющих тексты печатаемых книг; во-вторых, отливает более мелкие шрифты и, в-третьих, печатает книги в восьмерку — обычного в наше время размера,—удобные, проникающие везде и вытесняющие толстые, громадные фолианты XV века. Дело начинает итти блестяще; корабли и сухопутные торговцы уже ранее проложили пути книги из Венеции по всей Европе. Дешевые греческие и римские классики и учебники с напечатанной на них фабричной маркой—„издательским знаком" Альда,—якорь с обвивающим его дельфином,—начинают конкурировать не только со всеми итальянскими изданиями, но и с произведениями лионских и парижских печатных станков. Альд процветает, несмотря на перерывы в печатании и торговле изданиями, благодаря войнам Венеции (в 1506 и 1510 годах), несмотря на появление подделок его изданий, которыми в особенности промышляют неразборчивые в спекуляции издатели—и Джунты во Флоренции, создающие свое процветание путем, так-сказать, паразитирования на Альдах, и некоторые лионские издатели, выпускающие до такой степени ловкие подделки, что Альдам приходится печатать обращения к покупателям, в которых указывается, какая разница в тексте—между их изданиями и подделками.



Альд Мануций.
(Сбоку—его издательский знак).

Приведем весьма характерный для той эпохи текст такого обращения Альда Мануция от 16 марта 1503 года.

„Альд Мануций приветствует читающего. С того времени, как я стал предлагать ученым хорошие книги, я полагал, что моей обязанностью было, чтобы все лучшие сочинения как греческих, так и латинских писателей выходили в совершенстве проверенными из нашей

новой Академии, и чтобы благодаря нашим заботам и трудам все были поощряемы к занятиям науками и искусствами. Но, к несчастью, вышло совсем иначе.

Это была трудная задача—восстановить латинский язык. Кроме войн, которые—я не знаю, по какому неблагоприятному стечению—начались в то самое время, когда я предпринял эту трудную задачу, и которые продолжаются до нынешнего дня, так что вот уже семь лет, как видят, так-сказать, науки в мужественной борьбе против оружия—уже четыре раза в нашем (торговом) доме мастера устраивали заговор против нас. Жадность—мать всего зла. Благодаря Бога, я их почти всех привел к положению, при котором решительно все раскаиваются в своем предательстве. Им осталось—плохо издавать наши книги в городе Лионе и выпускать их под нашем именем. Они захотели, чтобы на книгах не было ни имени издателя, ни места печати, в целях обмана малоопытных покупателей. Введенные в заблуждение сходством шрифтов и формата издания, [покупатели] могли думать, что эти книги издали мы в Венеции, нашими заботами...

...Печатают в настоящее время, насколько я знаю, в Лионе шрифтами, очень похожими на наши сочинения: Виргилия, Горация, Ювенала, Персия, Марциала, Лукана, Катулла, Тибулла и Проперция, Теренция,—все эти сочинения без имени печатника, без обозначения места и года, когда они закончены. Напротив, на наших экземплярах найдут вот что: „в Венеции. Дом Альда“, и год издания. Кроме того, на тех нет никакого особого знака; на наших—стоит дельфин, обвивающий якорь (как это видно ниже). Кроме того, бумага на тех худшая и, я не знаю почему, с зловонным запахом; а буквы имеют... какой-то галльский тип. Заглавные буквы совсем безобразные. Кроме того, согласные не слиты с гласными, они отделены. В наших изданиях, наоборот, почти все слиты и подражают писанию от руки, стоит дать себе труд, чтобы видеть. Прибавьте, что по этим опечаткам, которые в них есть, легко узнать, что это не мои (издания); например, в Виргилии, напечатанном в Лионе (далее идет указание опечаток во всех вышеуказанных авторах, воровски выпущенных в Лионе).

Пусть тот, кто может понимать, подумает, каковы наши затруднения в этом деле. И правда, мы заняты им очень, день и ночь. Вот то, что мы опубликовали, чтобы покупатель малых книг удобного формата не вводился в обман, и чтобы сразу узнал, где эти книги печатаны: в Лионе или в нашем доме в Венеции. Прощай“ [1]).

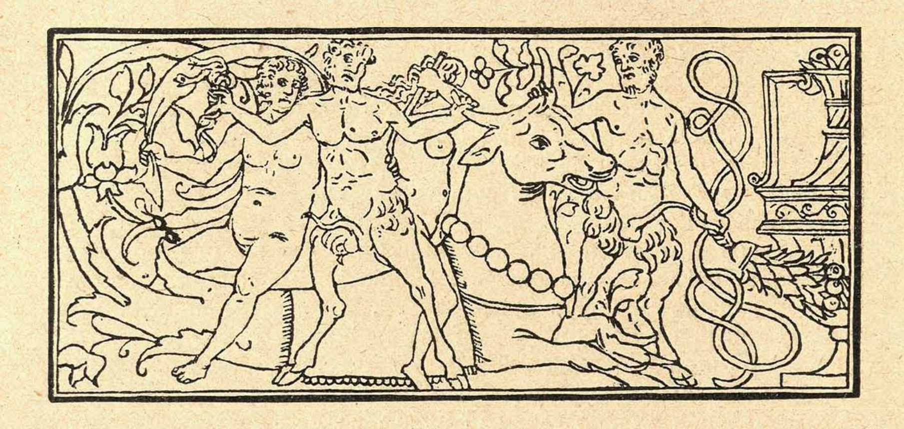
Альд Пий Мануций умирает в 1515 году, поставив дело на прочную дорогу и успев выпустить 153 издания; его наследники продолжают дело, оно развивается дальше и дальше,—до конца XVI столетия, всего выпустив до ликвидации фирмы,—связанной больше всего с падением торгового значения Венеции и возвышением Голландии,—еще 952 издания до 1597 года [2]).

[1]) Перевод из книги Maurice Audin: „Le Livre“, Paris, G. Crés et C-ie, 1924.

[2]) Цифры по работе Renouard: „Annales de l'impimerie des Alde ou Histoire des trois Manuce“ Paris, 1803, 3 тома.

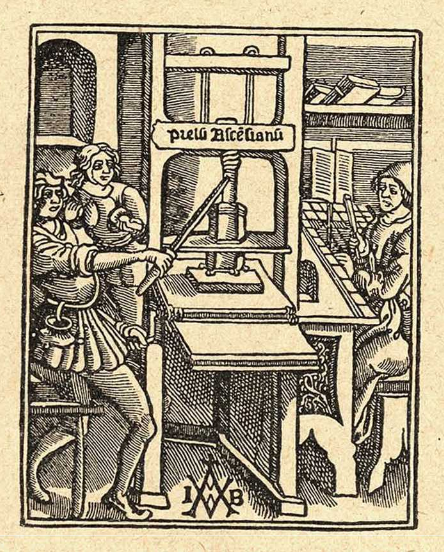
Альды сыграли громадную роль не столько в развитии искусства книгопечатания, сколько в окончательном превращении книги в товар. Отыскивая новые рынки и создавая агентуры,—они тем самым и служили делу развития образования в Европе, и поставили дело книгоиздательства на твердые коммерческие ноги. Следует помнить, что им приходилось работать еще в XVI веке, когда в Европе уже свирепствовала консервативная цензура королей и пап.

В России впоследствии, во второй половине XVIII века,—та же нелегкая задача выпала на долю Н. И. Новикова.



POLIPHILO INCOMINCIA LASVA HYPNEROTO
MACHIA AD DESCRIVERE ET LHORA, ET IL TEM-
PO QVANDO GLI APPARVE IN SOMNO DI RITRO-
VARSI IN VNA QVIETA ET SILENTE PIAGIA, DI-
CVLTO DISERTA. DINDI POSCIA DISAVEDVTO,
CON GRANDE TIMORE INTRO IN VNA INVIA ET
OPACA SILVA.

Из „Гипнеротомахии“ издание Альда Мануция 1499 г.



Издательская марка Асцензия.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ.

НАМ остается подвести итоги развития типографского искусства в XV и в начале XVI веков, и для большей наглядности—мы совершим экскурсию в книгопечатню XVI века, изображенную довольно детально на прилагаемом рисунке, представляющем цинкографскую копию с гравюры XVI века, исполненной гравером Теодором Галле по рисунку Иоганна Страдануса.

Войдя в типографию, мы видим троих наборщиков, сидящих перед кассами со шрифтом; ближайший к нам одет в более нарядный костюм и опоясан коротким мечом: типографщики и типографские рабочие того времени были на привилегированном положении, имели нечто вроде рыцарских прав; вспомним, что мы уже видели Гутенберга—за столом Адольфа Нассауского, двух других типографов—с титулами „князей книгопечатников", одного из них даже с титулом Палатинского графа. Очевидно, светские и духовные власти весьма ценили услуги книгопечатания.

У сидящего на переднем плане наборщика в левой руке верстатка (плохо видна), прибор, в который набираются литеры, в то время деревянный, представляющий продолговатую коробочку, открытую сверху и с одного бока. Правой рукой наборщик берет из ячеек кассы литеры и ставит их правильными рядами в верстатку. Когда набран один ряд нужной длины, наборщик делает заключку, то-есть уменьшает или увеличивает пробелы между словами, вынимая или вставляя шпации — тонкие кусочки словолитного металла, имеющие

определенную ширину, высота которых такая же, как в высота литер, а рост (от основания ножки до верха)—несколько меньший, чем рост литер, так как на шпациях нет очка, то-есть изображения литеры в обратном виде. Да они и должны быть короче, чтобы их верхушки не отпечатались вместе с текстом, портя печать и давая марашки. Заключка необходима, так как каждая строка должна быть математически точной длины, равной длине всех других строк набора; иначе—более короткие строки будут кривиться при печати и опять-таки вместо чистых оттисков литер будут получаться грязные марашки.

На кассах укреплены палки—тенакли [1]), к которым приколоты рукописи; наборщик время-от-времени посматривает на рукопись, чтобы прочесть текст; отсутствие визория (поперечной перекладины в виде вилки, которая передвигается по рукописи и указывает, какую строчку нужно набирать), вероятно, затрудняет наборщика. Раньше, в XV веке, впрочем, было еще труднее набирать,—так как бывало, что наборщики работали под диктовку автора или другого лица.

На этом рисунке не изображено, как наборщик—по мере наполнения верстатки строками—составляет набор на доску с двумя краями, именуемую наборной доской, и как затем метранпаж (от франц. mettre en page—ставить в страницы) верстает набор, страница за страницей, обкладывает сверстанные страницы брусьями—марзанами для того, чтобы образовались поля, и—после корректуры, читаемой автором или корректором, направляет сверстанные листы под печатный пресс.

Рядом с наборщиком, сидящим под окном, ближе к нам, мы видим скамейку-сундук, на которой лежит колодка с вырезанной на ней гравюрой; когда метранпаж верстает страницы,—он оставляет пустое место для этих гравюр; при вставке в сверстанный набор ему придется или отпилить низ колодки—если она будет выше шрифта, или, наоборот, подложить бумагу, или тонкую доску—если колодка окажется ниже вышины металлических литер, т.-е. подогнать рост доски с гравюрой под рост литер.

На нашем рисунке изображены два печатных станка—один, ближе к нам, мы можем рассмотреть детально: он представляет массивное сооружение, прикреплен к полу и потолку брусьями в целях устойчивости при завинчивании и отвинчивании винтового рычага. Его главная часть—пресс с рычагом, под которым находится плоский стол (талер); этот талер устроен так, что он выдвигается из-под пресса; мы видим оставленное для него около пресса пустое пространство, а на соседнем станке он как-раз выдвинут. На талер ставится сверстанный набор двух или нескольких (4, 8, 16, 32) страниц, сколько поместится, в зависимости от их размера и размера бумаги; весь набор для печатаемого листа плотно заключается в раму, чтобы буквы не рассыпались и не выскакивали, и затем рабочий—батырщик (которого мы видим вдали, у второго пресса), взяв в руки подушки для краски (наз. маца) с ручками,—намазывает краской все выпуклые части на-

[1]) Все термины—современные, в целях методологических.

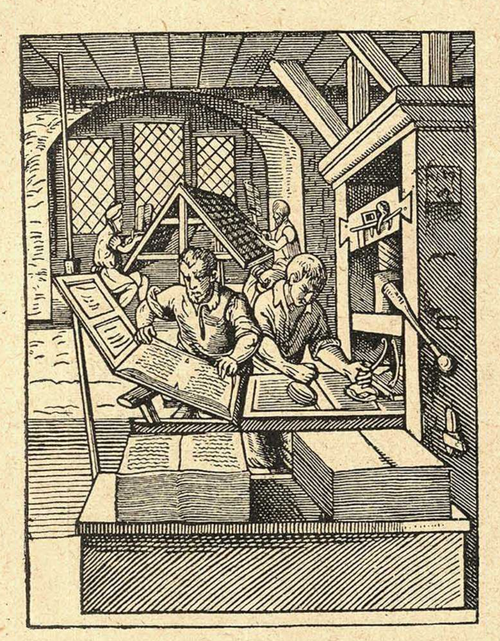


Типография в XVI веке.

С гравюры Т. Галле по рисунку И. Страдануса.

бора (буквы и гравюры); около него в горшке стоит разведенная краска—смесь сажи, вареного льняного масла и шеллака: если нужно печатать красной краской—то вместо сажи берется или минеральная краска, киноварь, или, после открытия Америки,—кармин, добываемый от насекомого кошенили, из Мексики.

Когда набор получил краску,—остается наложить бумагу, подвинуть стол под пресс, нажать последний, чтобы бумага притиснулась к набору,—и оттиск готов; но это не так просто: мягкие края бумаги западают и пачкаются краской; кроме того, нужно, чтобы бумага была растянута и не получилось складок. Поэтому в печатном станке есть приспособление специально для бумаги, которое называется декель; мы не видим его на нашем рисунке, и нам придется посмотреть на изображение печатного станка художника Иоста Аммана [1]), на снимке с его гравюры. Здесь мы видим того же рабочего, намазывающего краской набор; печатный станок изображен в развернутом виде—и рядом с ним стоит печатник, который снимает напечатанный лист с декеля; на рисунке видны графейки—острия, приделанные посредине декеля, пронизывающие бумагу (в самой середине, так что потом, при сгибании и переплете, отверстия в бумаге не будут заметны). Графейки были необходимы, поскольку отлитые вручную листы бумаги не были идеально равны между собою, а между тем, точность при печати нужно было соблюдать полную; иначе—печать страниц на обеих сторонах листа не приходилась бы ровно друг на друге, то-есть не была бы достигнута приводка страниц при печати. Разумеется, предварительно приводка должна быть достигнута при верстке полос, так как невозможна приводка при печати, если страницы не сверстаны математически-равными между собою.



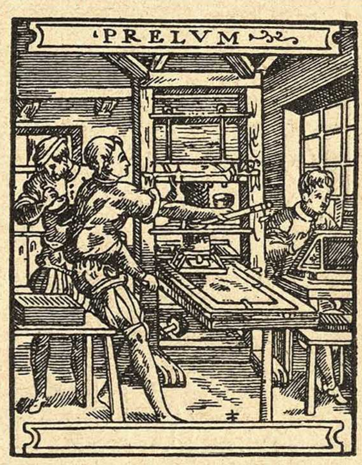
Типография. Гравюра И. Аммана.

На графейки нанизывается, ровно краями друг к другу, десяток—два листов бумаги, затем все это покрывается прикрепленным рядом на шарнирах рашкетом; рашкет представляет сквозную раму (как

[1]) Гравюры Аммана, весьма ценные потому, что на них изображены разные ремесленники XVI века и их мастерские, впервые появились во Франкфурте, в 1578 году, в книге: „Kunst und Lehrbüchlein...“ Вторая часть вышла там же, в 1580 году.

тонкая оконная рама без стекол) и приспособлен для прижимания краев бумаги и тех частей на ней, которые не касаются краски.

Процесс печатания легко себе представить. Когда чистые листы бумаги наложены на декель и пронизаны двумя (или тремя) графейками, то рашкет закрывается — и придерживает всю пачку бумаги. После того, как батырщик намазал набор, стоящий на талере, краской, — весь прибор, прикрепленный к талеру шарнирами, опускается с бумагой на набор, так что верхний лист бумаги на талере тесно прижимается к набору. Затем талер подвигается под пресс — и, вернувшись к нашему основному рисунку на 101 странице, мы видим, как тискальщик — вероятно, весьма усталый, судя по выражению его лица, — при помощи рычага прижимает пиан (верхнюю доску) к декелю; работа его — весьма тяжелая, ибо ему приходится в день при срочной работе сделать не меньше 500—600 оттисков, сильно нажимая пресс, так как иначе краска плохо пристает к бумаге.



Издательская марка Асцензия.

После того, как пресс нажат и получился отпечаток — рычаг отпускают, стол выдвигают из-под пиана, откидывают весь аппарат с бумагой, с него поднимают рашкет, снимают с графеек отпечатанный набело, т.-е. на одной стороне, лист и вешают его на веревочку для просушки, так как все листы на декеле влажные, в целях лучшего усвоения краски мягкой от сырости бумагой (мы видим: рядом с прессом на полу стоит ящик на колесиках с водою). Затем — снова батырщик намазывает набор краской, — и т. д.

Понятно, почему на нашем рисунке изображены два пресса: пока на одном набор намазывают краской и т. д., — на второй тискальщик, вдвинув декель под пиан, нажимает рычаг пресса — куку: получается большое сокращение времени, так как два пресса обслуживаются одним батырщиком и одним тискальщиком.

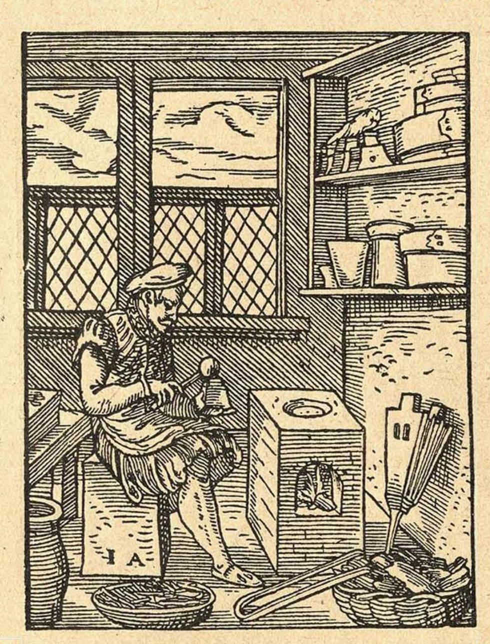
Когда листы на веревочках высохли, — их собирают в пачки (этим занят мальчик, на передней части рисунка), и отпечатывается текст на другой стороне листа (печать наоборот), после чего листы поступают к переплетчику для фальцовки и переплета. Обычно книги в то время выпускались в переплетах, часто с дубовыми крышками, обтянутыми кожей или пергаментом, позже — с крышками из пергамента, под который на крышках подкладывались склеенные между собою листы бумаги.

Если нужно печатать дополнительной краской, то после просушки листы снова поступают под пресс, и на оставленных для этого местах печатают, напр., красной, при чем наблюдают, чтобы краски не наскакивали друг на друга; еще Шеффер в своей Псалтири 1457 года умел сделать это весьма искусно — текст и заглавные буквы, напечатанные

разными красками, не сталкиваются друг с другом; зависит это от аккуратного и точного прилаживания листов бумаги на декеле и набора на талере.

Упомянутый в своем месте станок Гутенберга был, вероятно, проще, и, может-быть, рашкет при нем отсутствовал. Его условную реконструкцию, вполне ясную — см. в начале этой главы.

Наиболее трудное дело в процессе книгопечатания — отливка шрифтов. На снимке с гравюры И. Аммана мы видим „словолитчика“ XVI века; он сидит перед горячей печью, вверху которой вделана чашка с типографским металлом — „гартом“ (теперь—смесь свинца, олова и сурьмы). Словолитчик зачерпывает ложкой из чашки расплавленный металл и льет гарт в прибор, стоящий на его левой руке. В этом приборе сбоку есть незаметное на рисунке отверстие, в которое вставляется пластинка (вероятно, медная) — м а т р и ц а с вдавленным в нее, путем сильного притискивания награвированного п у н с о н а, углубленным очертанием буквы. Матрица так вдвигается в этот словолитный прибор, что углубленное изображение буквы—как формочка — приходится под отверстием в приборе, куда словолитчик льет металл и ширина и вышина которого равна ширине и вышине отливаемых букв. Когда литера застынет, — а это происходит очень быстро, — словолитчик ее вытаскивает из словолитного станка и бросает в рядом стоящую корзину. Видно, что при литерах,—как бы их продолжение,—остались лишние части (л и т н и к или г у з к а), которые затем отламываются, буквы подрезаются и шлифуются (ю с т и р о в к а), чтобы они по вышине, ширине и росту были совершенно одинаковые, — иначе печатание невозможно.



Словолитчик. Гравюра И. Аммана.

Но гравюра Иоста Аммана представляет словолитчика — спустя 120 лет после изобретения книгопечатания, и как отливал шрифты Гутенберг — мы не знаем. Лишь от 1476 года, по счастливой небрежности печатника из типографии Конрада Винтера в Кельне, — мы имеем боковое изображение одной буквы. Когда рабочий намазывал краской набор — то, вероятно, из-за слабой заключки шрифта, — одна буква выскочила из формы и упала на набор; этого не заметили, литера вследствие давления пресса втиснулась, легши плашмя, среди других стоящих правильно очком кверху букв, — и оттиснулась на бу-

маге; она по своей структуре весьма близка к теперешним литерам, имеет рост в 24 миллиметра ($62^1/_2$ пунктов), почти как нынешние европейские шрифты. Но у нее нет сигнатурки (рубчика на одной стороне ножки, для облегчения работы наборщика при нащупывании буквы), а вместо сигнатурки — имеется круглое углубление, около 3 миллиметров в диаметре [1]).

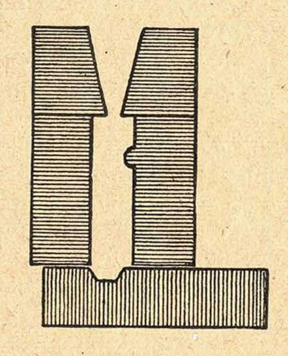
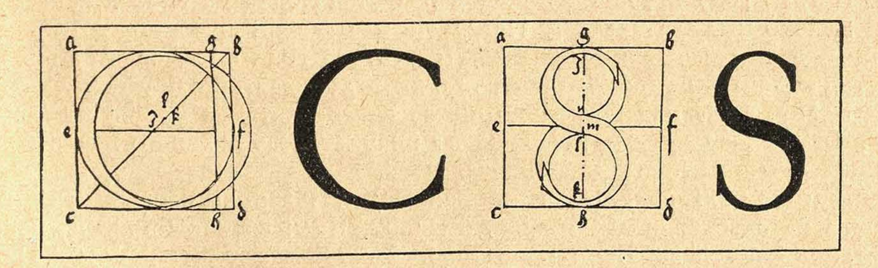


Схема словолитной формы.

Точных типографских мер в это время еще нет, они появляются только в XVIII веке, — и каждый словолитчик отливает шрифт по произвольному размеру, — конечно, одному для каждого типа шрифтов. Рост шрифта, вероятно, устанавливается более или менее однообразный, — по крайней мере, для каждого города, — так как иначе печатание одной книги несколькими шрифтами, что практиковалось довольно часто, — невозможно. Шрифты отливаются — от очень крупных, порою даже в сотню пунктов, до мелких — в 8 — 10 пунктов. Также отливаются — вероятно, в формы, сделанные из песка, — реглеты, бабашки, марзаны (крупнейший типографский материал), затем обстругиваются, для гладкости и соблюдения точных пропорций при наборе.



Конструкция букв C и S по Дюреру.

Пунсоны вырезаются граверами, при чем в XVI веке они имеют уже как рукописные, так и печатные руководства, в которых излагаются способы получения наиболее красивых букв, — как, например, вышедшую в 1525 году работу Альбрехта Дюрера: „Underweysung der Messung mit dem Zirckel...“, значительная часть которой — 27 страниц — посвящена исследованию способов получения красивых шрифтов путем применения геометрических линий, кругов и др., с приложением многочисленных чертежей [2]), и книгу Жоффруа Тори, упомянутого французского издателя, художника и гравера, изданную в 1529 году: „Champfleury, auquel est contenu Lart et Science...“, — где, в полу-поэ-

---

[1]) Описание этой литеры — у C. Lorck, цит. соч., стр. 79.

[2]) Два экземпляра в публичной библиотеке имени В. И. Ленина.

тической и полу-ученой форме, автор, между прочим, занялся изучением формы букв — с типографской точки зрения [1]).

Начало XVI века — период подведения итогов искусства книгопечатания, ставшего на твердую ногу и сделавшегося необходимейшим искусством — не менее необходимым, чем любое другое искусство и ремесло. Печатаются книги по самым разнообразным областям человеческих интересов, печатаются в громадном количестве и на всех языках — не только европейских, но и восточных.

Уже в 1475 г. ученый Авраам Бен-Гартон Бен-Исаак заводит на юге Италии, в Реджио, типографию, где печатаются исключительно еврейские книги; в 1488 году, в Сончино, вблизи Милана, Авраам Колорито издает богато изукрашенную орнаментами еврейскую Библию [2]). В первой половине XVI века, в Венеции, немец Даниил Бомберг из Антверпена заводит большую типографию специально для печатания еврейских книг и выпускает три научных издания Библии с комментариями ученых раввинов, в четырех больших томах каждое, и пять изданий для народа; его самая выдающаяся работа — Талмуд в двенадцати томах фолио. Передают, что у Бомберга работало до двухсот служащих, в том числе ученые корректора-талмудисты. На издательство еврейских книг он затратил до 2 миллионов рублей золотом, и отлитые по его заказам шрифты являются до сих пор образцовыми для еврейских типографий [3]).

В 1518 году в той же Венеции издается Коран на арабском языке.

В 1498 году итальянец Петруччи в Венеции изобретает отливку отдельных музыкальных знаков, и с этого года ноты печатаются то путем набора, то — попрежнему, т.-е. их вырезывают на брусках дерева.

В 1537 году или несколько позже книгопечатание проникает даже в „Новую Испанию" — Мексику, по инициативе тамошнего испанского вице-короля Антонио де-Мендоза.

Еще в 1483 году (если не раньше) появляется первая печатная книга на славянской глаголице, именно — молитвенник (Миссал), напечатанный в той же Венеции, в типографии — может-быть, Андрея Палташича [4]), чтобы повести за собой ряд печатных глаголических книг, а в 1491 году в Кракове печатник Швайполт Феоль печатает первые книги на славянской кириллице: „Часослов" и „Осмигласник".

Наконец, в Генуе в 1516 году издается первый „полиглот" (книга на многих языках), Псалтирь на еврейском, греческом, арабском, халдейском языках с латинскими переводами и комментариями.

К началу XVI века типографское искусство использовало все возможные достижения техники того времени. Если в работе Гутенберга замечается — иногда — неумение сделать набор ровным, и его строки

---

[1]) Содержание этой оригинальной работы — у H. Bouchot, „Le Livre", стр. 122 — 124.

[2]) K. Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke" т. II, Leipzig, 1908, стр. 88.

[3]) Carl Lorck, цит. соч., т. I, стр. 185 — 186.

[4]) Статья „Глаголица" проф. А. Яцимирского в „Новом Энциклопедическом словаре" Брокгауза. Типография эта указана у K. Haebler, цит. соч., т. II, стр. 126 и 142.

оканчиваются не по одной линии сверху вниз (не держат линии); если его шрифты нечетки и несовершенны по рисунку; если он не дает нумерации страниц (пагинации), выходных листов, иллюстраций, — то книга конца XV века, отвечающая всем требованиям хорошего вкуса, служит иногда превосходным образцом для работ лучших типографий XX века. Типографы изощряются в придумывании все новых и новых удобств для читателя и украшений, манящих покупателей к их товару. Разнообразны шрифты — от мелких до очень крупных, прекрасны заглавные буквы - гравюры, иногда целые картинки; знают не только нумерацию страниц — арабскими цифрами, но и оглавления с указанием этих страниц. Выходные листы богаты и разнообразны.

Искусство иллюстрирования, тонкого и изящного, — путем вставления в текст и приложения на отдельных листах гравюр на дереве — достигло своей предельной для гравюры на дереве высоты. Несколько позже — была получена возможность печатания в приложении к книгам даже таких технически сложных вещей, как раскрашенные подвижные модели солнечной системы (в книге: Astronomicum Caesareum, изданной в 1540 году, с девятнадцатью моделями; изобретение автора книги, астронома Petrus Apianus).

Словом, кажется, что покупатели книги должны быть вполне удовлетворены.



Из издания Иоганна Шеффера—Майнц 1518 г.

В СЛУЧАЕ, если мы сделаем попытку подвести цифровые итоги развития книгопечатания в XV веке, то неожиданно найдем весьма ценные данные—не только для лиц, интересующихся книжным искусством и библиологией.

В 1905 году известный немецкий библиограф, Конрад Геблер, начал издание сводного каталога типографий, существовавших в XV в., с указанием всех типов шрифтов, употреблявшихся печатниками, а также и дат начала и конца существования каждой типографии [1]). В 1922 г. был закончен изданием этот „репертуар шрифтов", в котором Геблер успел дать—на основании многолетних работ ряда европейских ученых библиографов — списки типографий всей Европы до 1500 г.

Когда автор настоящего труда обратился к этой работе, чтобы сделать сводки всех типографий XV века (Геблер никаких итогов не дает), то обратил внимание на некую экономическую закономерность в раз-

---

1) Konrad Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke", Halle a. S. und Leipzig 1905 — 1922, 4 тома в пяти книгах.

витии типографского дела в XV веке. После некоторых подсчетов ему стало ясно, что он имеет здесь для XV века цифровое подтверждение теории развития капитализма, созданной К. Марксом.

Вот некоторые из предварительных итогов, полученных нами:

Всего у Геблера зарегистрировано типографий (кроме, конечно, неизвестных до 1905 года): в Германии вместе со Швейцарией, Балканами, Скандинавией, Польшей—261 типография; во Франции—157, Нидерландах—66, Испании—77, Англии—12, Италии—526; итого,—в течение XV века существовало 1099 известных типографий, печатавших подвижными литерами.

Из них продолжали существовать в 1500 году только 210 типографий, т.-е. пятая часть; большинство остальных,—за исключением закрытых вследствие смерти владельца и ликвидации по случайным причинам,—разорилось.

Переведем на язык цифр:

СТРАНЫ.	1448—1500.		В 1500 г.		Число исчезнув. типографий.	
	Число городов.	Число типогр.	Число городов.	Число типогр.	Абсолют. цифры.	В %%
Италия	74	526	14	58	470	89
Франция	40	157	7	53	102	76
Германия	75	261	27	69	192	74
Испания	32	77	12	17	60	78
Нидерланды	21	66	7	10	56	85
Англия	4	12	2	3	9	75
Итого	246	1099	69	210	889	80

Здесь чрезвычайно характерно, что число исчезнувших типографий во всех странах колеблется около 80%; и понятно, что наибольшее количество закрытых предприятий приходится на Италию, где капитал устремился в книгоиздательства,—как показывают весьма наглядно эти цифры,—наиболее интенсивно; особо жестоко проявилась здесь и конкуренция как между городами, так и типографами в этих городах.

Но какие же типографии наиболее пострадали?

Разорились, главным образом, предприятия, открывшиеся в неторговых или менее торговых городах. Если мы возьмем крупнейшие торговые пункты той эпохи: Венецию, Болонью, Милан, Флоренцию и Рим — в Италии, Аугсбург, Базель, Кельн, Нюрнберг, Страсбург и Лейпциг с его знаменитой ярмаркой—в Германии, Париж и Лион—во Франции,— то получим следующие цифры для числа типографий в этих городах:

СТРАНЫ.	1448—1500.		В 1500 г.		% оставшихся в городах.		Отношение крупных к мелким [1]).	
	В кр. гор.	В мал. гор.	В кр. гор.	В мал. гор.	Круп.	Мал.	До 1500	В 1500.
Италия	284	244	45	13	16	5,3	1,2	3
Франция	97	60	46	7	47	11,7	1,6	4
Германия	128	133	41	28	32	21	0,95	1,5
Итого	509	437	132	48	32	12,7	1,25	3,2

Цифры весьма показательные: типографии в крупных городах, пользуясь сравнительно превосходным торговым аппаратом и кредитом, выживают, несмотря на жесточайшую конкуренцию, в гораздо большем числе, чем в мелких городах. Как и следовало ожидать, наиболее сокрушительный процесс гибели типографий в неторговых городах произошел в Италии: здесь из сотни типографий в крупных городах осталось все-таки 16, а в мелких городах—только 5,3; из каждых двадцати провинциальных типографий погибло девятнадцать.

Какие же типографии имели больше шансов сохраниться при этой жестокой конкуренции? Конечно, заранее можно сказать, что наиболее богатые. Так как единственный доступный нашему изучению критерий богатства типографии XV века—количество ее шрифтов [2]), а следовательно, и рабочих,—то попробуем сделать соответственные подсчеты; отправимся в Венецию—где в течение XV века зарегистрировано 148 типографий и из них в 1500 году осталось 30. Что же оказывается? В 118 закрытых типографиях—всего было 481 разных шрифтов (исключая две типографии, переехавшие в другие города), и в тридцати сохранившихся—400 разных шрифтов. То-есть на каждую закрывшуюся типографию приходится в среднем немногим более четырех шрифтов, и на каждую существовавшую еще в 1500 году—более тринадцати типов шрифтов. То-есть—ремесленник разоряется, капиталист выживает.

Следовательно, общая картина такая: типографии больших торговых городов уничтожают своей конкуренцией типографии мелких поселений; но и в больших городах идет соперничество за рынок, при чем побеждают наиболее сильные капиталом предприятия, имеющие наемных рабочих. Особенно ярко этот процесс происходит в Италии, главном центре книгопечатания Европы в 1500 году; и с сокрушительной показательностью—в крупнейшем тогда центре мировой торговли, Венеции.

1) Т.-е. отношение числа типографий в крупных городах страны к числу типографий в мелких городах.

2) В XV веке дифференциация труда словолитчика и типографа мало заметна: почти каждая типография имеет своих словолитчиков. Эта картина начинает меняться только в следующем веке.

Цифры эти и выводы, которые из них следуют,—имеют известное значение, как наиболее ранняя—от XV века—более или менее точная статистика торгово-промышленного производства. К тому же, эта статистика дает еще одно лишнее доказательство величайшей научной ценности метода исторического материализма. Ведь, в „Капитале" Карла Маркса все цифровые иллюстрации относятся к XVIII и XIX векам, за полным отсутствием статистики более раннего времени,—что дало повод Шарлю Жиду [1]) ядовито сказать при изложении учения великого экономиста: „нужно начать немного издалека—с XVI века. К этому веку относится начало современной, так-называемой капиталистической, фазы. До этого времени не существовали ни капитал, ни даже капиталист". Между тем, здесь—в типографском деле XV века—мы имеем, несомненно, все признаки капиталистического развития крупной отрасли производства и можем установить наличие всех явлений, сопутствующих—по „Капиталу"—процессу капитализации разных отраслей промышленности, еще для эпохи торгового капитала.

Если в шестидесятых годах мы имеем дело с рядом рабочих из типографий Гутенберга и Фуста, разносящих по разным городам тайну книгопечатания, изобретенного бедняком Гутенбергом,—то к концу XV века и следа нет от их предприятий, и, начиная с XVI века,—развитие искусства книгопечатания изучают по произведениям, вышедшим из-под станков только крупных, вооруженных капиталом, типографий, к услугам которых—наука и искусство [2]).

Необходимо еще иметь в виду, что культурность и идейность отдельных типографов не играет, повидимому, никакой роли в этом процессе капиталистической концентрации. Даже, наоборот, они мешают расцвету дела—если нет средств; победителями выходят в этой борьбе наиболее коммерческие предприятия, и даже крепкие в начале века „братства общей жизни", которые кое-где завели свои типографии,—исчезают. Из многих других примеров—приведем только два-три: мелкий издатель Пфистер, получивший первый шрифт Гутенберга,—сходит со сцены в шестидесятых годах, а предприятие Шеффера, богато финансированное Фустом,—существует и в XVI веке; Гутенберг даже потерял-было—из-за отсутствия капитала—моральное право на славу изобретателя книгопечатания, украденное у него Фустом, а один из его вероятных подмастерьев, Свейнгейм, привезший в Италию, вместе с Паннартцем, искусство книгопечатания,—становится, после разорения, резчиком пунсонов для других типографий [3]). Капитал уже в то время использует всякую идею, поскольку она может принести проценты, никакой сантиментальностью не страдая.

Составление научно-критической библиографии инкунабул (так называются книги, изданные до 1500 года включительно, от лат. incuna-

---

[1]) Ш. Жид: „История экономических учений", русск. перевод, М. 1915. стр. 272.

[2]) Один из немногих в России ученых, изучающих старопечатные издания. Н. П. Киселев, готовящий к печати реестр европейских типографий XVI века,—подтвердил наши выводы и указал нам, что в XVI веке этот процесс капитализации типографского дела принимает еще более острую форму.

[3]) О судьбе Свейнгейма—у K. Lorck, цит. соч., т. I. стр. 58.

bula—колыбель, начало, основа) составляет громадную заслугу ряда европейских ученых; еще Ludovicus Hain в четырех томах своего труда „Repertorium bibliographicum“ (1826—38) зарегистрировал 16.299 инкунабул; W. A. Copinger, в трех томах (1895—1902) продолжения труда Hain, добавил 6.619; Reichling, в 1905—1911 г., прибавил еще 1.823. В Германии „Комиссия по изданию сводного каталога первопечатных изданий“ при Берлинской библиотеке обнаружила еще более десятка тысяч неизвестных этим авторам инкунабул. Таким образом, число известных до настоящего времени первопечатных книг перешло за 37.000. А часть их, неизвестно, какая—погибла в неизвестности.

Но, считая только известные нам издания и принимая во внимание, что средний завод (число отпечатанных экземпляров) книги в то время был около 300,—мы должны принять приблизительно в 10 миллионов число экземпляров выпущенных к 1501 году книг, из которых до нас дошла едва сотая часть (из них в России—не более 5.000, при чем более 4.000 находится в Публичной библиотеке в Ленинграде и несколько сотен—в Публичной библиотеке имени В. И. Ленина—в Москве).

Ниже мы помещаем таблицу, показывающую, в каких из стран и городов Европы и в каком году начиналось книгопечатание подвижными литерами—судя по времени издания первой в городе книги. Если против города стоит цифра—она указывает, сколько типографий открылось в данном городе до 1500 года включительно; если цифры нет, это значит, что в городе зарегистрирована только одна типография. Курсивом выделена страна в тот год, когда в ней началось печатание.

Конечно, эта таблица, составление которой отняло много времени, неполна: в ней указаны только известные библиологам типографии.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В ЕВРОПЕ В XV В.

1448 год. *Германия*: Майнц—5.

1461 Германия: Бамберг—5, Страсбург—27.

1465 *Италия*: Субияко.

1466 Германия: Кельн—33.

1467 Германия: Эльтвиль. Италия: Рим—38.

1468 Германия: Аугсбург—23. *Швейцария:* Базель—15.

1469 *Нидерланды*: Утрехт—7. Италия: Венеция—150.

1470 *Франция*: Париж — 56. Швейцария: Беромюнстер. Германия: Нюрнберг—19. Италия: Милан—31, Треви, Фолиньо.

1471 Германия: Шпейер—5. Италия: Болонья—46, Неаполь—20, Севильано, Феррара—8, Флоренция—22.

1472 Германия: Эслинген — 2. Италия: Верона — 7, Ези, Кремона — 5, Мантуя—9, Мондови—2, Падуя—12, Парма –10, Фивиццано.

1473 *Венгрия*: Будапешт. Германия: Лауинген, Мерзебург, Ульм—8. Италия: Бресчиа—12, Мессина—5, Павия—22, Санторсо—2. Франция: Лион—41. Нидерланды: Алост—2.

1474 *Испания*: Валенсия—11. *Бельгия*: Лувен—11. Германия: Мариенталь. Италия: Виченца — 12, Генуя—2, Комо—2, Савона, Тревизо — 11, Турин—5.

1475 Германия: Блаубеурен, Бреславль, Любек—6. Италия: Кайли, Казелле, Модена—9, Перуджиа—4, Пиаченца—3, Реджио ди Калабриа, Триент—3. Испания: Сарагосса—7. Бельгия: Брюгге—4. Швейцария, Бургдорф.

1476 год. *Польша*: Краков—3. *Англия*: Вестминистер—3. Бельгия: Брюссель. Германия: Пильзен—3, Росток. Италия: Польяно. Франция: Анжер, Тулуза—4.

1477 Германия: Рейхенштейн. Италия: Асколи—2, Бергамо, Лукка—3, Муджелло. Нидерланды: Дельфт—4, Девентер—4, Хауда—10. Испания: Севилья—5, Тортоза.

1478 *Чехия*: Прага—4. Германия: Реутлинген — 2, Шуссенрид. Италия: Палермо, Колле—2, Козенца, Пинероло. Франция: Альби—2, Вьенн—3, Шабли—3. Англия: Оксфорд—2. Нидерланды: Сант-Мартинсдейк. Швейцария: Женева—7.

1479 Германия: Мемминген, Эрфурт—7. Италия: Саллюцо—2, Тосколано. Франция: Пуатье—2. Англия: Сент-Альбенс. Нидерланды: Неймвеген, Цволле—2. Испания: Барселона—8, Лерида.

1480 Германия: Вюрцбург, Магдебург—5. Италия: Нонандула, Чивидале. Франция: Кэн. Англия: Лондон—5. Бельгия: Ауденарде, Гассель. Швейцария: Цюрих.

1481 Германия: Лейпциг—11, Триер, Урах. Италия: Казаль ди-с.-Вазо. Испания: Саламанка — 5. Швейцария: Ружмон. Бельгия: Антверпен.

1482 *Дания*: Оденсее, Германия: Метц—2, Мюнхен—3, Пассау—2, Эйхштетт. *Австрия*: Вена—2, Италия: Аквила—3, Пиза—6. Франция: Шартр. Испания: Гвадалахара, Замора—2.

1483 *Швеция*: Стокгольм — 3. Германия: Мейсен. Италия: Сиена—5, Сончино. Франция: Сален, Труа—3. Испания: Герона—3, Сант-яго, Таррагона—2, Уэте. Нидерланды: Гаарлем—2, Кэленборх, Лейден—5. Бельгия: Гент.

1484 Германия: Винтерберг. Италия: Нови, Реджио д'Эмилиа—7, С.-Джермано, Удине. Франция: Бреан-Людеак, Ренн, Шамбери. Бельгия: Герцогенбош.

1485 Германия: Гейдельберг — 3, Мюнстер, Регенсбург — 3. Австрия: Брюнн — 3. Италия: Верчелли, Песчиа—5. Франция: Трегье—2. Испания: Бургос—2, Ихар, Майорка.

1486 Германия: Шлезвиг, Штутгарт. Италия: Вогера—2, Кивассо. Франция: Аббевилль. Испания: Толедо—3.

1487 Германия: Ингольштадт—6. Италия: Гаэта—2. Франция: Безансон, Лантенак, Руан—6. Испания: Мурсия. *Португалия*: Фаро.

1488 Германия: Стендаль. Италия: Витербо.

1489 Германия: Гагенау. Италия: Капуя, Портезио, Фельсина. Франция: Эмбрюн. Испания: Кория, Сан-Кукуфате. Португалия: Лиссабон—3. Чехия: Кутенберг.

1490 Дания: Копенгаген. *Турция*: Константинополь. Франция: Гренобль—2, Доль, Орлеан.

1491 Германия: Гамбург, Киргейм (Тройга)—2. Италия: Ноццано. Польша: Краков (русский первопечатник). Франция: Ангулем, Гупильер, Дижон, Нарбонна. Швейцария: Лозанна.

1492 Германия: Мариенбург, Цвейбрюкен. Франция: Клюни. Испания: Вальядолид—4, Лейрия, Памплона.

1493 *Черногория*: Река (под Цетинье). Германия: Люнебург, Италия: Акви, Кальяри, Урбино. Франция: Макон, Нант, Тур—2, Узес, Шалонь. Испания: Монтерей—2.

1494 Германия: Фрейбург—2. Португалия: Брага.

1495 Германия: Фрейсинг. Италия: Скандиано, Форли—2, Чезена. Франция: Лимож, Нидерланды: Шонговен. Швеция: Вадстена.

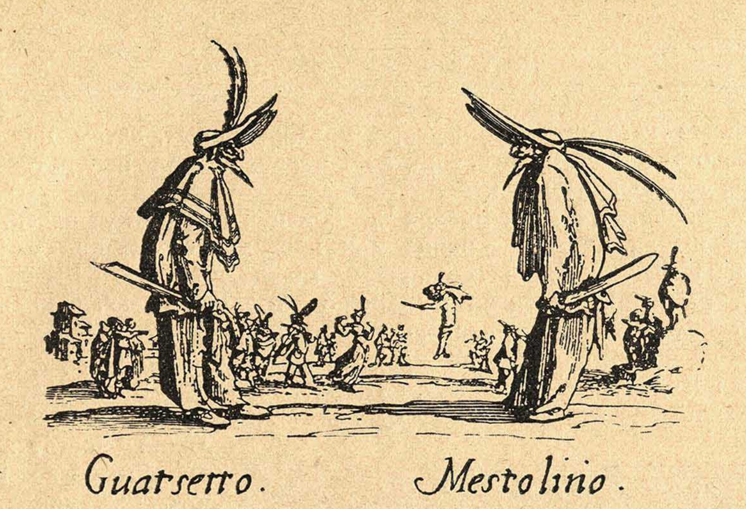
1496 Германия: Цинна, Оффенбург. Франция: Валенс. Испания: Гранада.

1497 Италия: Барко. Франция: Авиньон—4. Португалия: Порто.

1498 Германия: Тюбинген. Франция: Перигэ. Нидерланды: Шидам. Швеция: Гринсгольм.

1499 Германия: Данциг. Франция: Прованс. Австрия: Ольмюц — 2. Испания: Мадрид, Монсеррат.

1500 Германия: Пфорцгейм. Франция: Валансьен. Швейцария: Зюрзе.



Офорт Жака Калло.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

УГЛУБЛЕННАЯ ГРАВЮРА НА МЕДИ.



СКУССТВО иллюстрирования, тонкого и изящного — достигая к концу XV века возможной для гравюры на дереве высоты—перестает сполна удовлетворять: деревянные колодки, резаные вдоль, по плоскости волокон древесины, не дают художнику-граверу возможности передать всю тонкость рисунка; несмотря на все техническое совершенство гравирования, достигающего своей высоты в упомянутом выше „Teuerdannck“,—требовательный покупатель не удовлетворен: ведь, гравюру на дереве может дать каждый типограф, даже самый небогатый.

И на помощь изнывающему от конкуренции типографу или издателю (в XVI веке эти две специальности начинают выявляться отдельно) приходит—великолепная, оставляющая далеко за собой ксилографию,— углубленная гравюра на меди.

Правда, открытие этого искусства печатания рисунков относится еще к XV веку. Известный историк искусства этого времени Вазари в своей знаменитой книге: „Le vite de piú excellenti pittori, scultori, ed architetti...“, вышедшей первым изданием в 1550 г., рассказывает, что гравюра на меди изобретена итальянскими ювелирами, изготовлявшими ниелли; так называются ювелирные изделия с чернетью, которою набиты углубления в виде линий, точек и пр., составляющие черные узоры на блестящей поверхности металла. Будто бы один ниеллятор из Флоренции, Мазо Финигуэрра,—который, впрочем, действительно существовал (1426 — 1464) — около 1460 года, однажды приготовил таким образом какую-то ниелль; женщина, пронося стиранное еще мокрое белье,—положила его на стол, где находилась ниелль, и—чудо!— еще не высохшая чернеть с ниелли перешла на белье и отпечаталась

там в виде картинки. Финигуэрра повторил опыт, затем попробовал сделать оттиски на бумаге,—и таким образом была изобретена углубленная гравюра на меди.

Эта, вероятно, сказка Вазари [1]),—большого любителя басен, принимаемых им за правду, — ценна для нас, поскольку она объясняет технику изготовления гравюры на меди: для этого берется тонкая медная пластинка, гладкая и хорошо отполированная, и на ней или грабштихелем (бюрень)—инструментом из стали с срезанным наискось острым концом, или иглой, врезывается рисунок, углубленный против поверхности пластинки. Чтобы легче было работать,—гравер обычно покрывает медную доску сажей, и тогда вырезываемые им линии блестят и отчетливо и резко выделяются на темной поверхности доски. Когда работа подошла к концу, весь рисунок награвирован,—гравер, очистив от сажи медную доску, покрывает ее краской, заботясь о том, чтобы все вырезанные им углубленные линии наполнились краской сплошь. Затем вся гладкая поверхность доски от краски очищается, и последняя остается только в углублениях. Сильным натиском на особом станке прижимается к медной пластинке сырой лист бумаги, и получается пробный оттиск (эстамп) гравюры. Гравер видит на оттиске недостатки работы и продолжает гравирование на доске, затем снова делает пробный оттиск и т. д.—пока он не будет окончательно удовлетворен. Тогда начинается печатание, весьма затрудненное, во-первых, тем, что каждый раз приходится очищать доску от краски, наблюдая за тем, чтобы не очистить от нее и вырезанные углубления, и, во-вторых, необходимостью очень сильно нажимать бумагу на медную доску, чтобы краска из углублений всосалась в бумагу. Обычно пользуются для печатания с медных гравюр (тифдрук—нем. Tiefdruck—глубокое печатание, печатание с углубленного оригинала) не обычными типографскими прессами и машинами, а прокатным станком, в котором медная доска, с краской в углублениях и покрытая листом бумаги и сверху сукном, — прокатывается между двумя валами.



Отдельные моменты гравирования на меди.

[1]) Hans W. Singer: „Der Kupferstich", Bielefeld 1904, на стр. 34 и 76 называет рассказ Вазари „басней" и „сказкой"; знакомый уже нам Lutzow, на стр. 5 своего сочинения, высказывается по этому поводу скептически.

Иногда граверы на пробных оттисках вырезывают „ремарки",— маленькие рисунки где-нибудь сбоку гравюры, „проба руки" гравера. Собиратели гравюр и библиофилы усердно ищут пробные оттиски, так как по ним можно проследить процесс творчества гравера,—процесс очень трудный, требующий и большой опытности, и твердой руки, и верности глаза,—так как малейший уклон руки художника, держащей грабштихель, делает ошибку в рисунке, которую исправить очень трудно; иногда из-за такой ошибки пропадает результат труда нескольких месяцев, даже годов (в больших по величине композициях). Первые оттиски хороши иногда и тем, что на них отпечатываются заусенцы (барбы), которые остаются при вырезывании на поверхности медной доски, около линий и придают отпечатку бархатистость, украшающую гравюру.



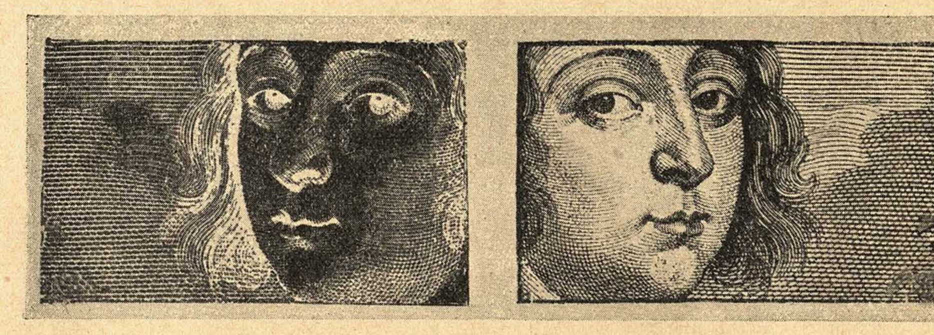
Печатание и просушка гравюр.

Первая книга, иллюстрированная этим способом, появилась во Флоренции, в печатне Никколо ди-Лоренцо, еще 10 сентября 1477 года; это сочинение Антонио (Беттини) да - Сиена: „El monte sancto di Dio" („Святая гора Божия"), в котором помещены всего три гравюры, печатанные с медных досок. Рисунки для этих гравюр приписывали знаменитому художнику Сандро Боттичелли, а гравировку мнимому ученику Финигуэрры, Баччио Бальдини. Но в XV веке этот способ иллюстрирования книг — пока — не прививается: во втором издании того же сочинения, вышедшем в 1491 году, копии тех же рисунков печатаны с деревянных досок [1]).

Вероятно, от этого способа иллюстрирования книг отпугивали издателей как трудность и продолжительность, а следовательно, дороговизна вырезывания на медных досках, так и, главным образом, необходимость печатания текста с выпуклого шрифта и гравюр с углубленных досок—раздельно, в два приема.

Кроме того, усовершенствование гравюры на меди в это время только начинается—и выпадает на долю Мартина Шонгауэра (1450—1491) из Кольмара, германского художника и одновременно гравера, наносившего на медную доску свои талантливые композиции. От наивной медной гравюры его неизвестных предшественников он уходит очень далеко, и некоторые его эстампы поражают своим искусством,

[1]) Brunet, т. I, стр. 334.



Гравюра на меди резцом: 1) на доске, покрытой сажей, выступают светлые прорезы, сделанные резцом; 2) отпечаток с готовой доски.



Состояния гравюры, по мере работы гравера.

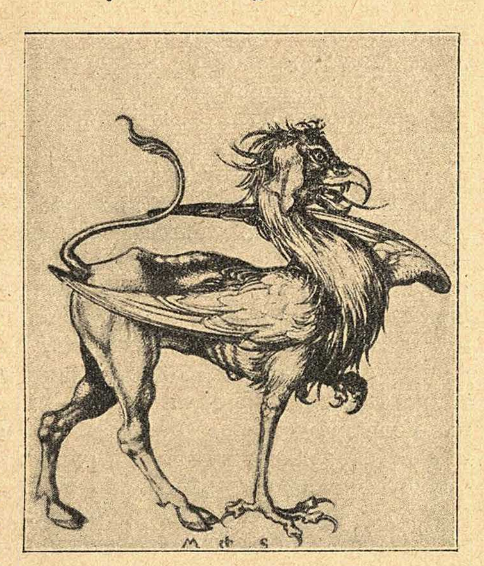
как „Несение креста", „Распятие", „Снятие со креста", „Евангелист Иоанн на острове Патмосе" [1]). Он доводит гравюру на меди, исполненную резцом, до возможного совершенства. Несколько позже тем же занят в Италии Марк-Антонио Раймонди (1475—1534), знаменитый гравер из Болоньи, гравирующий на меди копии картин Рафаэля, Микель-Анджело и других художников, навлекший на себя гнев папы Климента VII (Юлия Медичи) за сюиту (собрание) гравюр с знаменитых шестнадцати „Эротических поз" талантливого ученика Рафаэля, Джулио Романо, к которому поэт Аретино написал не менее знаменитые „Sonetti lussuriosi" [2]). Раймонди был брошен в тюрьму—и это, кажется, первый известный случай административного преследования иллюстратора; впро-

1) Lützow, цит. соч., стр. 31—42. Там же и снимки.

2) Вся эта история, в подробностях—в „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour", etc., т. III, Lille 1898, стр. 1127—31. Ни одного экземпляра этих гравюр Раймонди от 1525 года до нашего времени не сохранилось; копии, найденные в XIX веке, роскошно переизданы—вместе с Сонетами Аретино и обширной монографией Isidore Liseux—в Париже, в 1904 г.

чем, впоследствии Раймонди вернул благоволение папы — исполнив ряд превосходных религиозных гравюр, из которых папе больше всего понравились „Мучения св. Лаврентия". Шедевром Раймонди считается „Лукреция, поражающая себя кинжалом" [1]). Не брезговал Раймонди и подделывать гравюры знаменитого „учителя" XVI века, гениального художника, доведшего гравюру до ее возможного в то время совершенства,—Альбрехта Дюрера. За это ему пришлось даже, по делу, возбужденному Дюрером,—отвечать на суде, обязавшем его не ставить на своих работах марку Дюрера—А. D.

„Стиль Дюрера был господствующим в его время; все жившие тогда мастера восхищались его работами и изучали их; целыми поколениями—в Германии и вне ее—нарождались бесчисленные ученики, последователи и плагиаторы—подделыватели его гравюр на дереве и на меди" [2]).



Гриф. Гравюра на меди М. Шонгауэра.

Дюрер (1471—1528) принадлежит к числу тех особо-одаренных людей, которые появляются изредка, чтобы, обладая и громадной работоспособностью, синтезировать все достижения в обслуживаемой ими области материальной культуры и дать лучшие образцы данного искусства или науки. При разностороннем таланте, Дюрер был не только художником, гравером, печатником, но и писателем, оставившим нам целый ряд книг с гравюрами, в том числе и вышеупомянутое руководство по пропорции в искусствах вообще и в типографском искусстве в частности.

Он родился в Нюрнберге, был „крестным сыном" упоминавшегося нами работавшего в этом городе печатника Кобергера; отец его был золотых дел мастером и научил мальчика своему искусству. Затем Альбрехт Дюрер учился у известного художника и гравера того времени Вольгемута и для совершенствования был два раза в Италии, одновременно работая над картинами, исполненными и живописью и гравированием.

Дюрер внес немало усовершенствований в граверное искусство; гравюра на дереве до него была главным образом очерковой, при чем живость ей придавали раскраской. Киаро скуро большого распространения, вследствие своей сложности, получить не могло. Дюрер ввел в технику вырезывания гравюры тонкие штрихи, дававшие тени

[1]) Basan, père et fils: „Dictionnaire des Graveurs", 2 изд., т. II, Paris 1809, стр. 14.
[2]) Lutzow, цит. соч., стр. 113.

и полутени, и благодаря этому листы его гравюр дают не схемы — известное очерковое представление о людях и предметах, а исполненные жизни картины, в раскраске не нуждающиеся. Им или его учениками—по рисункам мастера—исполнены сотни гравюр на дереве, при чем некоторые поражают своей величиной. В 1498 году он выполняет 16 больших гравюр к „Апокалипсису“ (изданы в 1511 году), из которых особенно знаменита гравюра „Четыре всадника“; с 1515 года Дюрер рисует „Триумфальную арку императора Максимилиана“, замечательную своей величиной: это — одна гравюра, резанная на 92 досках разных размеров, с которых, после их составления, получался оттиск в 3 метра 41 сантиметр вышины и почти 3 метра ширины (в общем 19 квадратных аршин). Эту гравюру выполняло несколько человек, и издана она только после смерти Дюрера, в 1559 году [1]). На ней — целый музей нравов из жизни той эпохи: здесь и многие предки императора, и многочисленные аллегории, и сцены из жизни. Дополняет эту гравюру другая—„Триумфальная колесница императора Максимилиана“ (1522 г.), длиною более четырех метров, также гравированная на ряде досок. Четкость всех деталей поразительна.

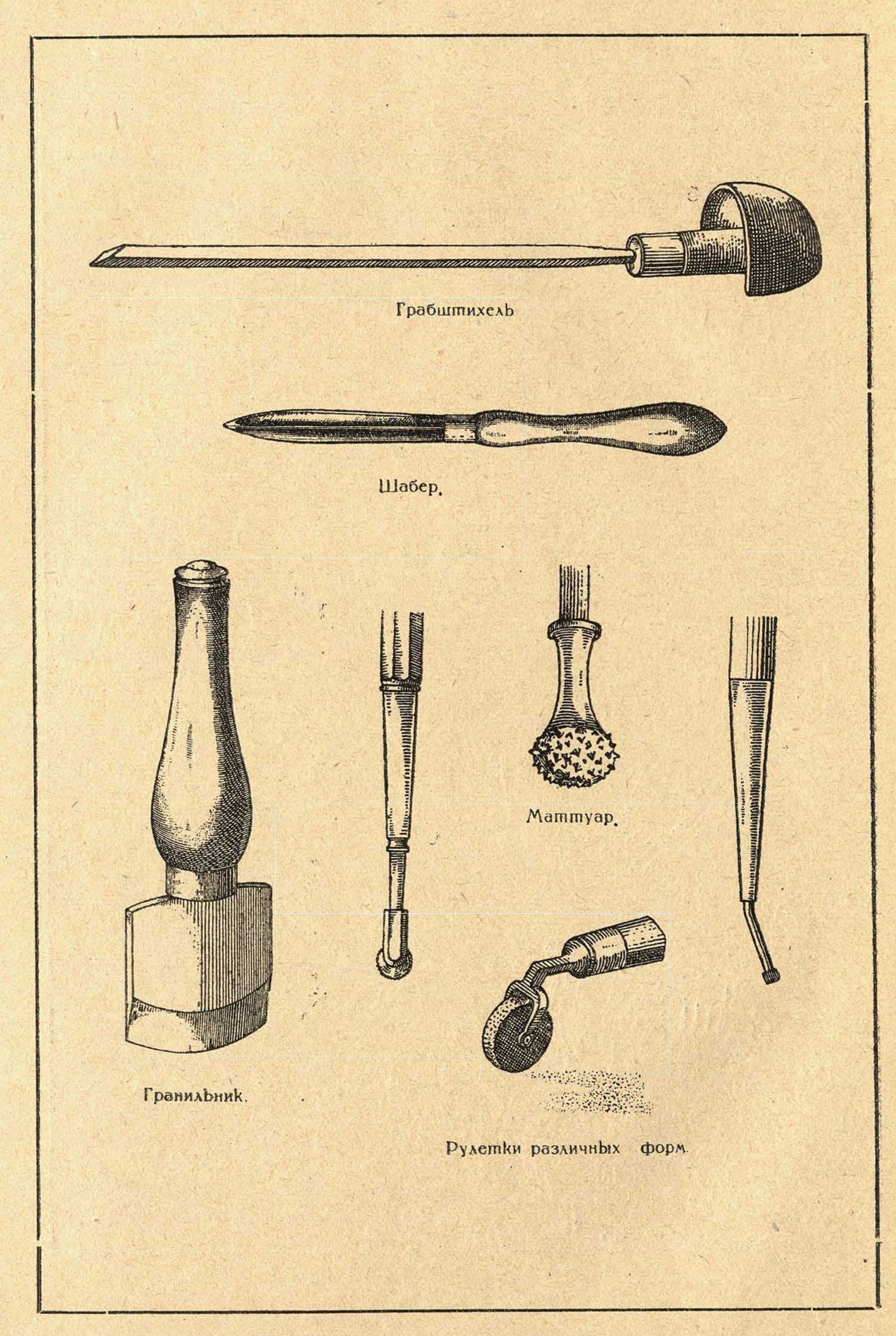
Но особенно ценятся гравюры Дюрера на меди, которых сохранилось более сотни. Медная доска давала простор для работы художника; если на деревянной колодке художник рисует, а гравер по линиям рисунка вырезывает лишнее дерево,—то на медной доске сам художник, непосредственно, создает законченный результат своего творчества — и может передать тонкие детали, дающие зрителю ясное представление о глубине замысла художника, благодаря возможной на меди тонкости линий. И если Дюрер дал шедевры, возможные для гравюры на дереве,—то еще большей прелестью отличаются оттиски с его медных досок, из которых лучшие, гениальные по выполнению и глубокие по замыслу—„Меланхолия“, „Рыцарь, смерть и дьявол“ и ряд богоматерей. В гравюры Дюрера, как и вообще в картины гениальных художников—надо всматриваться, подолгу разбираться в их деталях,—чтобы понять всю глубину идеи, толкнувшей великого мастера к выполнению той или иной композиции. Его реалистический подход к сюжетам, с неизбежной для того времени примесью, иногда очень сильной, мистицизма—переходит порою в глубокий символизм, потрясающий зрителя, ставящий Дюрера—что для нас особенно ценно—выше узко-национального творчества, несовместимого с гениальностью натуры.—Этот корректив нужно, нам кажется, внести в превосходную работу проф. А. А. Сидорова о Дюрере [1]).

Но гравюра на меди резцом требует весьма длительного труда; художник должен каждую линию вырезать вглубь—с риском, в случае ошибки, испортить всю работу. Явилась настоятельная необходимость—найти способ нанесения рисунка на медную доску, как на деревянную, с тем, что ошибку можно исправить, и чтобы новые мысли, явившиеся у художника, не заставили бросить, может-быть, почти за-

[1]) Подробности об издании работ Дюрера—у Brunet, т. II, стр. 910.
[2]) А. А. Сидоров: „Гравюры Альбрехта Дюрера“, М. 1918.



Четыре всадника, по Апокалипсису. Гравюра Дюрера на дереве.



Инструменты для гравирования.

конченный труд, и начинать сначала. И—на помощь художнику явился офорт, удешевляющий — в виду уменьшения затраченного на работу времени—стоимость его работы.

Гравировка офортов—то же углубленное гравирование на меди или другом металле (вначале, вероятно, на железе). Разница в том, что медную доску при офорте покрывают лаком (смесью из воска, асфальта, разных смол, канифоли) и закапчивают. На черную от сажи пластинку разными способами наносится рисунок, затем—все линии рисунка процарапываются иглой через лак, с таким расчетом, чтобы обнажить слой последнего до поверхности медной доски; если сделана ошибка, то ее легко исправить,— стоит только покрыть процарапанное место слоем лака. Когда весь рисунок процарапан, и обнаженные линии явственно выделяются на черной поверхности доски,—то на краях доски делают бортики из воска и наливают на доску раствор азотной кислоты (царская или крепкая водка, франц. eau forte); можно также не делать бортиков и погружать всю доску в кислоту, покрыв и заднюю сторону лаком. Эта разлагающая некоторые металлы кислота была известна уже с IX века нашей эры, и алхимики тщетно пытались при ее помощи обратить неблагородные металлы в благородные. Азотная кислота (eau forte) проедает медную доску в местах, обнаженных от лака, при чем вся остальная поверхность доски защищена от действия кислоты нерастворимым ею слоем лака, а бортики мешают кислоте стечь с доски. Когда гравер убедится, что кислота достаточно проела нежные линии рисунка (в этой работе нужна немалая опытность; важно знать, какой раствор кислоты приготовить, как долго подвергать доску травлению, какой лак нужен в каждом отдельном случае—потверже или помягче), то он очищает поверхность доски от лака и делает первый эстамп (оттиск) полученной гравюры— чистый офорт (eau forte pure); гравер видит по этому оттиску, какие исправления резцом ему нужно сделать, чтобы гравюра была законченной. Затем гравер работает бюренем или иглой так же, как и при гравировании на меди без травления; но понятно, до чего работа гравера облегчена и насколько он свободнее при нанесении рисунка.



Семья сатиров. Гравюра на дереве Урса Графа.

Кажется, это важнейшее усовершенствование гравюры на меди было изобретено не Дюрером; может-быть, его открыли современники великого мастера, Урс Граф—в Швейцарии и Даниил Гопфер—в Аугсбурге (вблизи Нюрнберга—места жительства Дюрера). Но к нему неоднократно прибегал Дюрер, — известно шесть его гравюр, исполненных офортом на железе [1]).

Труды Дюрера для нас важны в особенности потому, что он твердо ввел искусство гравирования в ряд других изобразительных искусств,—как живопись, скульптура,—на правах самостоятельного и независимого искусства; если до него граверы были по большей части посредственными или плохими копиистами с картин живописцев Возрождения или со средневековых миниатюр, — Дюрер

Автопортрет Рембрандта. Офорт.

первый дал многие свои гениальные произведения при посредстве гравюры, не прибегая к помощи кисти и красок. Конечно, он не был одинок,— рядом с ним и до него работали многие граверы; но—ни один из них не мог синтезировать в своем творчестве все достижения эпохи, претворенные в возможное совершенство, а знаменитый голландец Лука Лейденский (1494 — 1533) — несомненно находился в области гравирования под сильным влиянием Дюрера.



Офорт Рембрандта.

Гравюры-офорты Дюрера далеки от совершенства; потом явятся гениальные Ван-Дейк (1599 — 1641), Рембрандт (1606 — 1669), Жак Калло (1592—1635), которые поднимут офорт на должную высоту, дав массу превосходных работ. Но—уже в начале XVI века гравюра на меди требует усовершенствования, конкуренция издателей не ждет,— и Дюрер, благодаря его громадному влиянию на современных ему художников, кладет начало широкому развитию этого более быстрого способа гравирования—и иллюстрирования книг.

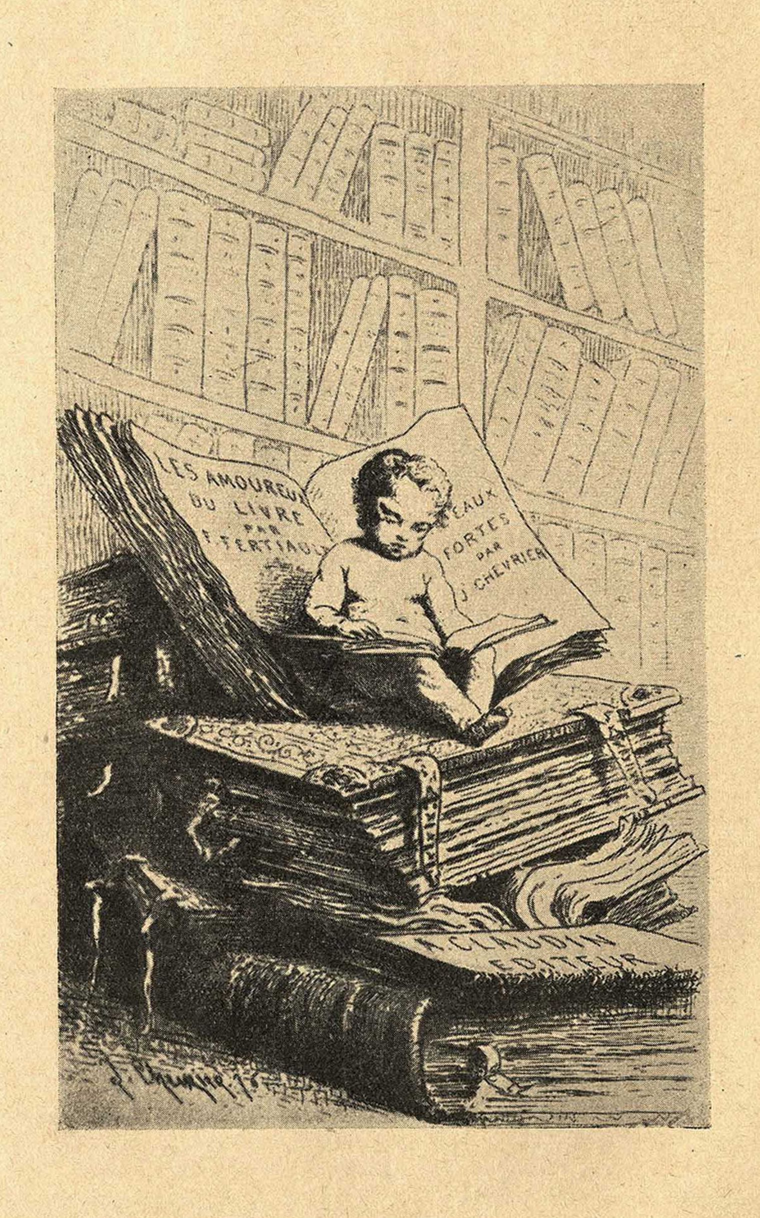
[1]) См. снимок офорта „Нюрнбергская пушка“ в упомянутой работе проф. А. А. Сидорова.



Калло. Офорт из военной серии.

Расцвет творчества Дюрера совпадает с расцветом германского книжного дела; затем—начинается упадок. Постоянные междоусобия между германскими государствами и ужасы тридцатилетней войны (1618—48), еще более ослабившие этот конгломерат слабых княжеств и городов,—мало способствовали расцвету наук и искусств. Между тем, политическое усиление Франции и Голландии создает благоприятную почву для развития там книгопечатания,—и дальнейшие главные этапы нашего изучения приходятся на северо-запад Европы.




LES AMOUREU
DU LIVRE
PAR
F. FERTIAU
EAUX
FORTES
PAR
J. CHEVRIER
A. CLAUDIN
EDITEUR



ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ.

ПОЛОЖЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В XVI—XVII ВЕКАХ.

МЕЖДУ тем, как в Германии Дюрер гениально пролагал новые пути для книжной иллюстрации,— во Франции и на северо-западе Европы ряд крупных издателей, развивая традиции Альдов, ставил книгу с одной стороны—на научный, с другой—на все более промышленный тип.

Мы далеки от желания—нагромождать здесь сотни имен разных издателей, которые прочитываются, чтобы тотчас быть забытыми; но ряд более крупных указать необходимо.

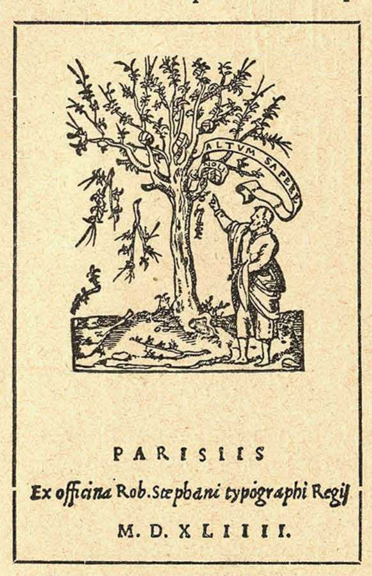
Выше (стр. 86) мы назвали ряд крупнейших французских издателей на рубеже XV и XVI веков, прославивших себя красивыми изданиями церковных книг, главным образом часословов; но рядом с ними работали издатели не для аристократии, а для людей науки.

Так, ученый латинист Бадиус Асцензий (Josse Badius Ascensius, 1462 [?]—1535), родом из Голландии, получивший серьезное образование в Италии, сначала состоит ученым редактором у издателя Трехселя в Лионе, затем—женится на его дочери и создает свое издательство в Париже (с 1503 года). Тонкий и знающий библиофил, он издает до 1535 года несколько сотен разных, главным образом научных и богословских, фолиантов, а также сочинений классических писателей, хорошо комментированных.

С 1535 года, после его смерти, издательство переходит к сыну Асцензия, Конраду, который вынужден в 1549 году, как и другие издатели-гугеноты, бежать из Парижа.

У Асцензия-отца три дочери, которые в свою очередь выходят замуж за трех крупнейших типографов и издателей: Михаила Васконсана, Жана Руаньи и знаменитого, на ряду с Альдом Мануцием, Роберта Этьенна [1]).

Фирма Этьеннов (по-немецки: Стефанов) по кругу своих работ и по размаху своей деятельности близко напоминает венецианского создателя книжного рынка, Альда. Основание ей кладет Анри Этьенн (1470—1521), выпускающий в 1502 году свое первое издание—„Этику“ Аристотеля и печатающий затем как сочинения римских и греческих классиков—нередко в первом издании, так и современных авторов. Анри Этьенн умирает в 1521 году, успев выпустить 130 изданий, и его сменяет один из сыновей, прославивший фирму, — Роберт Этьенн, человек глубокой эрудиции,— как и его отец, как и Альд Мануций; Роберт выпускает издание Нового Завета, за некоторые „новшества“ в котором— исправление явных ошибок—его осуждают профессора-богословы из Сорбонны; Роберт вступает с ними в диспут — и „удивляет их своей эрудицией, оставшись, в свою очередь, изумленным их невежеством“ [2]). Он—как и Альд Мануций—окружает себя учеными и продолжает издательскую деятельность в направлении, положенном его отцом, издавая классиков; убедившись, что без соответственных пособий многие места классиков остаются неясными,—он выпускает в 1531 г. составленную им превосходную работу: „Thesaurus latinae linguae“, — плод колоссального труда, удивлявший филологов большой научной ценностью. Роберт Этьенн отказывается в своих изданиях от бесконечных сокращений слов (титла), доставшихся первым печатникам в наследство от переписчиков книг, введенных из-за стремления к скорописи и очень затруднявших чтение.



Издательская марка Этьеннов.

В 1539 году Роберт Этьенн получает от Франциска I—о котором, как библиофиле, говорилось выше—звание и права „печатника короля на латинском и еврейском языках“, и его деятельность развивается шире и шире: в сороковых годах XVI века он издает ежегодно десятки новых книг. Знаменитый словолитчик Гарамон отливает для него красивые греческие и другие шрифты. Роберт Этьенн гордится правильностью текстов издаваемых им книг—и обещает денежные награды тем, кто обнаружит в них ошибки. Его слава так велика, что однажды,

[1]) Капитальная монография, посвященная Бадиусу Асцензию: Ph. Renouard: „Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, Imprimeur et humaniste. Paris 1908, три тома.

[2]) P. Dupont, цит. соч., т. II, стр. 35.

будто бы, король Франциск I, часто захаживавший к нему,—не хотел его оторвать от работы, пока он не исправит какую-то корректуру, и просил, чтобы Этьенн кончил свое дело [1]). Но—„служители науки“ из Сорбонны возмущаются тем, что Роберт Этьенн печатает книги, не справляясь с их желаниями и не приглашая их редакторами.

В 1547 году умирает Франциск I, и его преемник на троне, Генрих II, склонен более внимательно отнестись к ученым из Сорбонны.

В 1550 году Роберт Этьенн выпускает новое издание Нового Завета, не считаясь с интригами Сорбонны; ему грозит обвинение в ереси—за что, в случае признания виновности, его ждала казнь; Этьенн предпочитает удалиться в Женеву, где примыкает к реформистам и становится снова издателем; он умирает в 1559 году, успев выпустить 528 сочинений разных авторов на разных языках. Его дело в Париже переходит к сыну Генриху, в свою очередь ученому и талантливому человеку, составившему, по примеру отца, „Thesaurus graecae linguae“ (пять томов, в 1572—1573 годах) и издавшему много классиков, книг по теологии и других; но издание Thesaurus его почти разорило, и с 1573 года его деятельность ослабевает. Он умер в 1599 году, издав 170 сочинений, но фирма продолжала существовать до 1654 года, выпустив за все время существования не менее 1.497 изданий [2]).



Издательская марка Плантинов.

Во второй половине XVI века среди типографов-издателей промышленного типа, организовавших крупные предприятия и использовавших все технические достижения этого времени, резко выделяется фирма Плантинов в Антверпене. Ее родоначальник, Христофор Плантин (1514—1589), француз по происхождению, сначала хотел было основать дело в Париже, но неспокойная жизнь во Франции—борьба с гугенотами, войны с Испанией и Германией—мало благоприятствовали развитию дела, и Христофор Плантин предпочел перебраться в Антверпен, где было спокойнее. Здесь в 1555 году он открывает свое предприятие, обладая, несомненно, значительным капиталом и собирая вокруг себя и писателей, и граверов—на дереве и на меди. Он заказывает шрифты знаменитому парижскому словолитчику Лебé, который в свою очередь в 1561 году скупает пунсоны и матрицы не менее

[1]) P. Dupont, цит. соч, т. II, стр. 50. Не надо забывать, что Дюпон—монархист и большой поклонник королей Франции.

[2]) Цифры—результат наших сводок по изданию: Ant. Aug. Ronouard: „Annales de l'imprimerie des Estiennes“. 2 тома, Paris, 1837—38 г.

знаменитого красотой своих шрифтов гравера-словолитчика Гарамона (1499—1561), усовершенствовавшего шрифты антиква около 1540 года, чтобы опять-таки продать их Плантину [1]. Последний начинает свою деятельность осторожно: в 1555 г. издает четыре книги, в 1556—тоже, в 1557 г.—8, в 1558 г.—14; затем его деятельность все расширяется, и с середины шестидесятых годов он издает в среднем по четыре десятка сочинений, некоторые из них по несколько томов. Он пользуется широким кредитом; даже испанский король Филипп II, дав ему титул: „Prototypographus regius", финансирует заказанное им издание многоязычной Библии, вышедшей в 1573 году на языках: еврейском, халдейском, греческом и латинском, в восьми томах в лист, из которых последние три тома составляют „Apparatus"—пособие при изучении Библии: грамматики и словари, в том числе, напр., словарь сирийско-халдейский, а также комментарии ряда авторов.

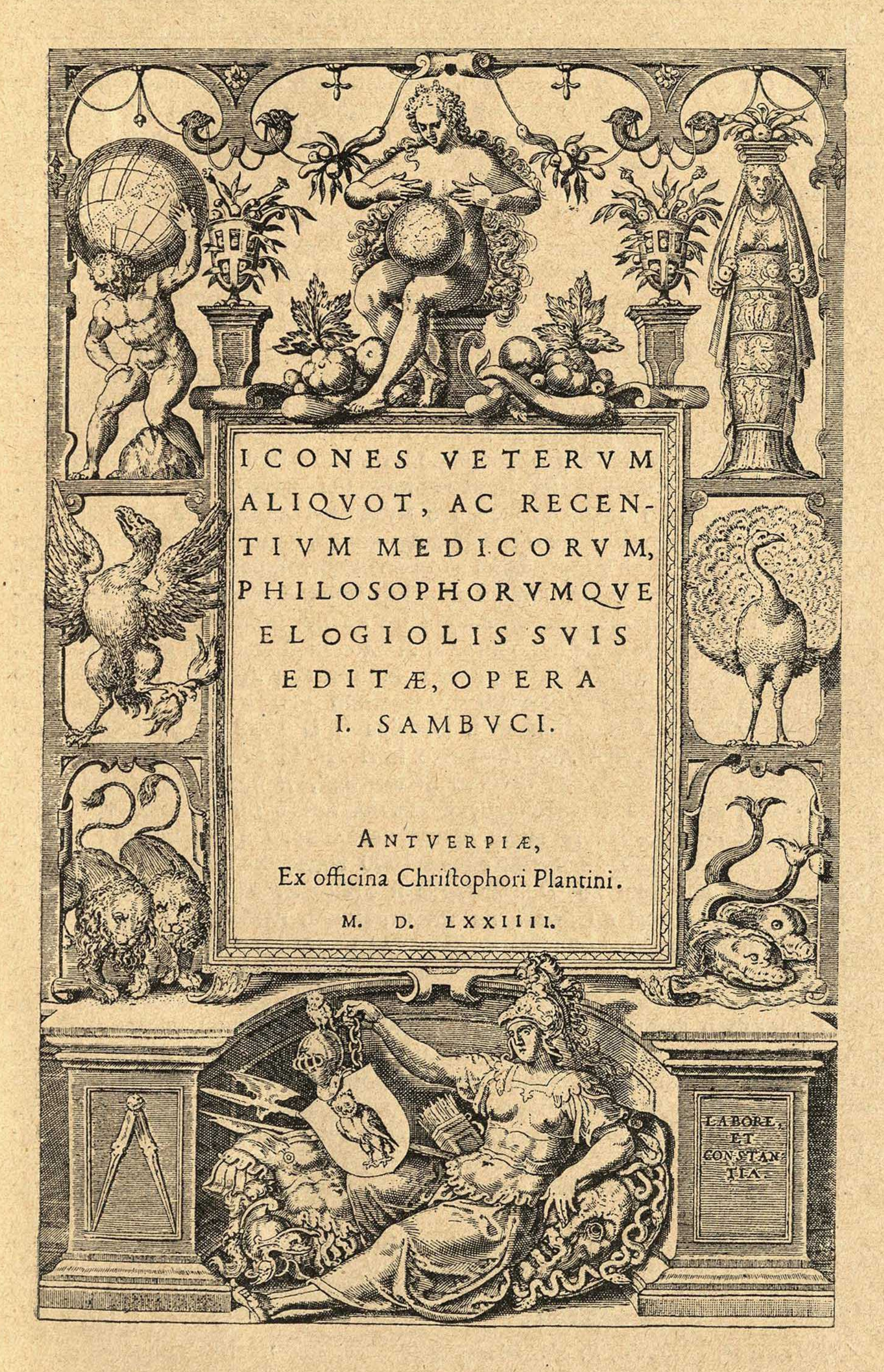
Христофор Плантин умер в 1589 году, успев выпустить более 1.031 сочинения [2] самого разнообразного содержания на многих языках, главным образом латинском и французском; здесь и богослужебные книги, и ряд изданий Библии, и богословские и философские сочинения, и книги по математике, физике и географии, и древние классики, и политические трактаты и памфлеты и т. д.,—все, что могло найти сбыт, выходило сотнями и тысячами экземпляров из-под станков Плантина, который успел открыть типографию в Лейдене и отделение издательства в Париже. Это издательство, „равного которому по размерам не было в Европе" [3], после смерти основателя было разделено между его дочерьми, из которых старшая, вышедшая замуж за некоего Франсуа Равелинга, получила типографию в Лейдене, а средняя, замужем за Жаном Моретом, наследовала главное предприятие Плантина в Антверпене, которое затем, переходя от наследника к наследнику, просуществовало до настоящего времени, будучи в 1875 г. приобретено от потомков Христофора Плантина правительством Бельгии и городом Антверпеном и превращено в весьма богатый книжно-типографский „Музей Плантина".

Громадный успех Плантина объясняется, конечно, не содержанием издаваемых им сочинений,—и другие издатели выпускали не плоше сочинения не худших авторов,—а громадными затратами капитала,—соответственным кредитом и умением выпустить красивую книгу. Христофор Плантин не ограничивается заказами лучших иллюстраций лучшим граверам того времени; во многих книгах все страницы украшены красивыми рамками, напечатаны на прекрасной бумаге, иногда пергаменте. Плантин учитывает, что покупатель прежде всего смотрит первую страницу книги,—и вводит в свои издания гравированные на меди ф р о н т и с п и с ы—выходные листы, красивый рисунок на которых дает представление—обычно аллегорическое—о содержании книги. Эти фронтисписы изящны и несравненно лучше, чем в изданиях конкурен-

[1] K. F a u l m a n n, цит. соч., стр. 276.

[2] Высчитано нами по C. R u e l e n s et A. de-B a c k e r: „Annales plantiniennes", Paris 1866.

[3] K. F a u l m a n n, цит. соч., стр. 324.


ICONES VETERVM
ALIQVOT, AC RECEN-
TIVM MEDICORVM,
PHILOSOPHORVMQVE
ELOGIOLIS SVIS
EDITÆ, OPERA
I. SAMBVCI.

ANTVERPIÆ,
Ex officina Christophori Plantini.
M. D. LXXIIII.

тов, как бы дорого они ни стоили,—цена книги, значительно приобретшей в красоте благодаря этому бросающемуся в глаза украшению, может быть немного повышена, а при больших тиражах остаться той же,—но конкурент убит.

Стоит сравнить фронтисписы Плантина с часто прилагаемым к „Истории книгопечатания" факсимиле с выходного листа знаменитой Библии Мартина Лютера, изданной в 1541 году, — чтобы видеть разницу между этой сравнительно грубой ксилографией и изящными гравюрами на меди художников Плантина. „В последней четверти XVI века—говорит Jules le-Petit—гравюра на дереве претерпевала упадок, между тем как углубленная гравюра на меди почти достигла своего апогея, благодаря знаменитому издателю из Антверпена, Христофору Плантину. Одно за другим он выпускал многочисленные иллюстрированные издания. Никогда до него издатели не занимали стольких художников и не пускали в обращение столько хороших книг, где гравюра на меди и гравюра на дереве как бы затмевают друг друга. Нужно внимательно познакомиться с музеем Плантина в Антверпене, чтобы иметь представление о громадном числе, красоте и разнообразии изданий, вышедших из типографий этой знаменитой семьи печатников" [1]).

Тайну красивого фронтисписа хорошо поняла и не менее знаменитая фирма Эльзевиров, выступившая на арену борьбы после смерти Христофора Плантина. Ее основатель, Людовик Эльзевир, еще в 1583 г., при жизни Х. Плантина [2]), торговал книгами в Лейдене, что точно установлено благодаря печатному указанию его адреса на изданном в этом году томе „Quaestiones" I. Drusius [3]). В 1592 году выходит его издание Евтропия: „Historiae Romanae libri X". С этого времени он—и торговец книгами, продавая немало „плантин", и издатель, и владелец типографии; но свою издательскую деятельность он развивает слабо, и его книги представляют мало привлекательного в отношении книжного искусства. Зато он является—с 1600 года—исправным посетителем книжной ярмарки во Франкфурте и становится здесь постепенно почти монополистом по поставке иностранной, главным образом голландской, книжной продукции, не брезгуя иногда скупкой залежалого товара у других издателей и заменой их выходного листа другим, со своей фирмой.

Основатель фирмы умер в 1617 году, оставив ряд наследников, из которых некоторые в это время были книготорговцами в разных городах. Скромное издательское дело Людовика I Эльзевира в Лейдене перешло к его сыну Бонавентуре, к которому несколько позже, в 1621 г., присоединился племянник, Авраам. Между тем, один из этой многочисленной семьи, внук Людовика I, Исаак, открыл также типографию в Лейдене, получил в 1620 году права „типографа Лейденского уни-

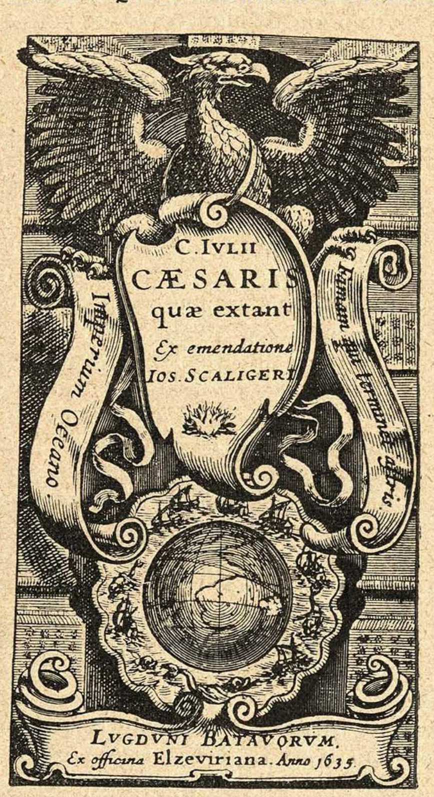
---

[1]) Цитировано у E. Rouveyre, т. V, стр. 103. См. также роскошную монографию Max Rooses: „Christophe Plantin, imprimeur anversois". 2 изд., Anvers, 1896.

[2]) Некий Iohann Helsevier работал в типографии Плантина в 1565—1588 г.г. Как он приходился Людовику Эльзевиру,—до сих пор не установлено. См. K. Lorck, цит. соч., I, 228.

[3]) Brunet, цит. соч., II, стр. 843.

верситета“ и конкурировал с первой фирмой. Но в 1625 году он продал свою типографию и права Бонавентуре и Аврааму, — и начался пышный расцвет объединившейся таким образом фирмы Эльзевиров. В этом году появляются первые томики их коллекции „Республик“,— нечто в роде географической и политической энциклопедии, из которой один томик посвящен России: „Russia seu Moscovia itemque Tartaria“, 1630 г. [1]). В 1629 году они начинают коллекцию латинских классиков, дав в 1635 году знаменитые издания Цезаря, Виргилия и Цицерона, с 1642 года—коллекцию французских классиков, в том числе Мольера, Расина, Корнеля и Лафонтена. Наряду с этими серьезными по содержанию изданиями, они выпускают и эротику, и памфлеты, и поваренные книги,—все, что имеет сбыт. Вторая и третья четверти XVII века—эпоха наибольшего расцвета этой фирмы; Эльзевиры открывают отделение в Амстердаме, у них многочисленные представительства в крупных городах Европы. Дать полный перечень их изданий невозможно, так как и они то выдают чужие издания за свои, меняя обложки, то печатают книги анонимно — боясь преследования за содержание, и их многочисленные мелкие конкуренты не только рабски копируют внешний вид и шрифты их изданий, но иногда и выпускают подделки, которые нелегко отличить от изданий самих Эльзевиров. Расцвет фирмы продолжается до 1680 г., когда умирает Даниил Эльзевир, глава амстердамской типографии, в это время бывший душою всего предприятия. Отделение в Лейдене продолжает работать, главным образом печатая для университета малотиражные „тезисы“ к диссертациям ученых; окончательно фирма прекращает свое существование в 1712 г. За 120 лет она успела не только выпустить более 1.600 изданий, не считая бесчисленных диссертаций и тезисов по заказам Лейденского университета [2]), но и захватить книжный рынок всей культурной Европы.



[1]) Об изданиях Эльзевиров, в которых говорится о России, Польше, Азии, см. в работе известного русского собирателя изданий этой фирмы: „Эльзевиры библиотеки Н. Н. Бирукова в Москве“, М. 1917 г., стр. 20—27.

[2]) A. Willems, в издании: „Les Elzewier. Histoire et annales typographiques“, Bruxelles 1880—насчитывает, без диссертаций, 1.608 изданий этой фирмы, вышедших до 1681 г., не считая подделок.

9*

В чем же причина успеха Эльзевиров? Как известно, XVII век— время культурного расцвета Европы; университеты появляются один за другим, насчитываются десятками; средних школ множество; грамотность является обязательной для буржуазии и развивается более широко даже среди „низших" классов; книжный рынок становится широким и емким. Новый покупатель гонится не за красотой издания, а за хорошим содержанием,—и вопрос о дешевизне книги для небогатого образованного человека, для студента и школьника становится весьма значительным. Эльзевиры учитывают все эти обстоятельства— и красной линией через всю их деятельность проходит стремление к удешевлению книги; они ухитряются томик в несколько сот страниц, с массой текста, в пергаментном переплете, продавать за 1 флорин— гульден (если перевести на современную монету, немного более одного золотого рубля), а некоторые издания классиков — Саллюстия, Теренция—даже за 80 центов [1]). Чтобы не быть в убытке,—они переходят, экономя на бумаге, к знаменитым „эльзевировским" форматам— 2×1, $3 \times 1^1/_2$ вершка в вышину и ширину тома — книги, умещающиеся в кармане, а меньший формат и в жилетном кармане. При таком формате—который известен и гораздо раньше Эльзевиров, но с сравнительно крупными шрифтами—необходимы и убористые литеры, иначе в томик войдет мало текста. И они приучают покупателей к знаменитым мелким „эльзевировским" шрифтам (6—7—8 пунктов), чрезвычайно четким, ясным и изящным—правда, вызывающим иногда нарекания своим мелким очком. Люди, по общим отзывам современников, экономные до скупости,—Эльзевиры не жалеют денег, если расход сулит наживу, — и заказывают великолепному граверу из Антверпена, Ван-Дейку (1599—1640), хотя дорого расценивающему свои работы,—специальные типы шрифтов [2]). Правда, Ван-Дейк не идет вполне самостоятельным путем: он берет за образец усовершенствованные и получившие при этом более мягкие, менее строгие формы гарамоновские рисунки шрифта антиквы; но доводит шрифт Гарамона до совершенства. Шрифты Ван-Дейка потом—благодаря их красоте и мелкому очку—создадут легенду о „шрифтах Эльзевиров, отлитых из серебра", а при жизни Эльзевиров служат предметом зависти — и неудачных, иногда, впрочем, недурных подделок конкурентов.

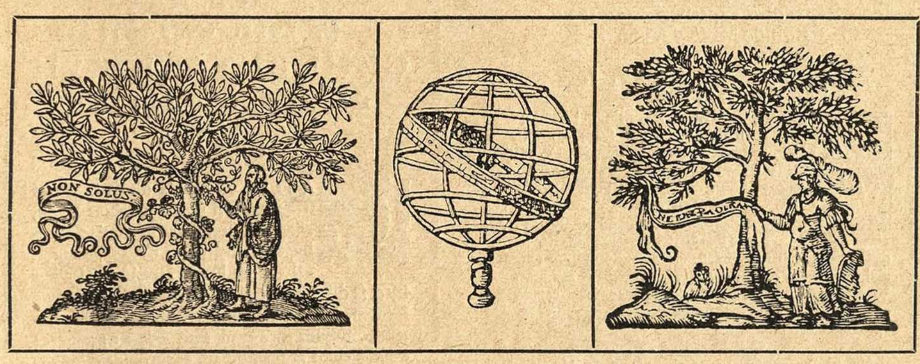
Эльзевиры понимают, что только точные, хорошо проверенные тексты классиков могут иметь успех, — и окружают себя известными учеными того времени, чтобы сделать свои издания безупречными в этом отношении. Там, где нужны иллюстрации,—они дают гравюры, и в большинстве случаев снабжают свои издания прекрасными фронтисписами, гравированными на меди, порою прелестными по выполнению. Правильно рассчитывающие коммерсанты, — они не стесняются в расходах, ибо хорошо знают, что большие тиражи, несмотря на дешевизну изданий, окупят все затраты и дадут прибыль. Всячески

---

1) A. Willems, цит. соч. стр. CXVIII.

2) Письмо вдовы одного из Эльзевиров к вдове одного из Моретов, найденное в музее Плантина; см. C. L o r c k, цит. соч., т. I, стр. 246. Также у Willems, стр. LXXX.

стремясь угодить рынку, Эльзевиры, благодаря умелому подходу к делу, — явно расширяют последний: и бедный студент, и школяр, и народный учитель — имеют возможность покупать дешевые издания. Книга становится предметом универсального потребления. Фирма Эльзевиров процветает, а капиталы увеличиваются. По всей Европе распространяются характерные томики Эльзевиров, с их издательскими марками на выходных листах: пустынник под деревом, Минерва под деревом, орел со стрелами, пальма, на анонимных — сфера (изображение проволочного глобуса [1]). Изданий Эльзевиров расходилось так много, что и до сих пор у букинистов в Европе эльзевир средней сохранности можно приобрести за мелкую сумму (1—2 рубля золотом).



Отшельник под деревом Сфера Минерва

Издательские марки Эльзевиров.

Но — все время деятельности Эльзевиров не прекращается и работа их многочисленных конкурентов; и когда в 1680 году последний талантливый глава издательства умирает, то конкуренты, успев усвоить все коммерческие приемы Эльзевиров, подымают голову — и знаменитая фирма растворяется в массе других издательств. К тому же, с укреплением Франции (при Людовике XIV), Германии (Фридрих-Вильгельм I) — там политические неурядицы уже не так мешают издателям развивать свою деятельность, и главный рынок Эльзевиров ускользает из-под их влияния и наводняется местными фабрикатами.

Деятельность Эльзевиров и их многочисленных конкурентов имела свою положительную и свою отрицательную стороны: хорошо то, что они, идя навстречу требованиям все более обширного по мере распространения образования рынка, — удешевляли книгу, что в свою очередь, конечно, увеличивало круги покупателей книги. Плохо то, что книга — благодаря погоне книгоиздателей и продавцов за дешевкой — теряла все больше и больше в своей красоте; и конечно, в этом вина жадных к наживе мелких издателей, готовых отказаться даже от не-

[1]) Все книжные знаки Эльзевиров воспроизведены в труде: С. И. Соколов: „Каталог Эльзевиров библиотеки Императорского Московского и Румянцовского музея". Москва, 1916 года.

больших расходов на выгодное для них украшение книги—лишь бы не затрачивать капитала; но вследствие этого уменьшался, конечно, и доход. В течение столетия с половины XVII до I четверти XVIII века—издатель книг мельчает, регресс типографского искусства все увеличивается. Впрочем, здесь не совсем виноваты книгоиздатели: у них много помех в виде цензуры, периодической печати и издательств

PLANTARVM
HISTORIA PICTVRIS
elegantibus expressa, Leonharto
Fuchsio Medico Autore.

De Absinthio. CAP. I.

NOMINA.



Αψίνθιον Græcè, Absinthium Latinè appellatur. In officinis suam appellationem retinuit. Germanicè, Wermut Elz, Gallicè, Aloyne, Absince, ou Fort, quasi prohibens hilaritatem & alacritatem, ob immensam suam amaritudinem, nominatur. Nomen hoc Græci ab ἅψιωθαι, id est contrectando, per ἀντίφρασιν deflexerunt quod nullum animal, ob eximiam amaritudinem, hanc herbam attingat. Veteres Græci Comici ἀπίνθιον quoque conformi etymo quasi impotabilem dixerunt, quod hanc nemo, propter insignem amarorem, bibere possit. *Absinthiũ vnde dictum,*

GENERA.

Absinthij genera sunt tria, Galeno & Dioscoride testibus. Vnum quod Romanum, vulgare seu communevocāt, & est id quod passim in Germania nascitur, quod Allobroges retento nomine vocant *la Romanie*. Officinis etiam Absinthium Romanum dicitur. Huius generis est quod à Pōto regione, in qua nascitur, Ponticum cognominatur, estquē cæteris multò prestantius. Alterum genus est marinū, quod Seriphium nominant. Tertium Santonicum, à Santonibus Galliæ populis, apud quos plurimum gignitur, dictum est. Hinc nonnulli eius semen corruptavoce Sanctū, quoniam Sanctonicum dicendum esset, appellant. Nisi id nominis ob insignem eius efficaciā, quam in necandis lumbricis obtinet illi imposuerint. Hodie semen lumbricorum nuncupant Gallice *Mort de vers, ou Barbotine* *Vulgare Absinthium, Ponticum, Seriphiū, Satonicū.*

a Forma

Первая страница издания Бальтазара Арноллета: „История растений“. Лейден 1549 г. шрифт Гарамона.



C. JVLII CÆSARIS
COMMENTARIORVM
DE BELLO GALLICO,

LIBER I.



ALLIA est omnis divisa in partes tres: quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam qui ipsorum lingua Celtæ, nostra Galli appellantur. Hi omnes lingua, institutis, legibus inter se differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, à Belgis Matrona, & Sequana dividit. horum omnium fortissimi sunt Belgæ: propterea quod à cultu atque humanitate provinciæ longissime absunt, minimeque ad eos mercatores sæpe commeant, atque ea, quæ ad effeminandos animos pertinent, important. proximi sunt Germanis, qui trans Rhenum incolunt, quibuscum continenter bellum gerunt. qua de caussa Helvetii quoque reliquos Gallos virtute præcedunt; quod fere quotidianis prœliis cum Germanis contendunt, quum aut suis finibus eos prohibent, aut ipsi in eorum finibus bellum gerunt. Eorum una pars, quam Gallos obtinere dictum est, initium capit à flumine Rhodano: continetur Garumna flumine, Oceano, finibus Belgarum; attingit etiam à Sequanis & Helvetiis flumen Rhenum: vergit ad

A Septem-

Первая страница текста Юлия Цезаря в издания Эльзевиров 1635 г., Лейден. Натуральный размер.

научных учреждений, выпускающих многотомные научные издания, разнообразные Acta (Труды), Annales (Ежегодники) и т. д.

Как мы видели на примере „Сонетов“ Аретино, папы считали себя вправе вмешиваться в издательские дела еще в XV веке. Типографы и издатели пользовались покровительством церкви и государства, лишь поскольку они выпускали сочинения, защищающие учение церкви или данную светскую власть; но стоило лишь им пикнуть что-нибудь против этих „божественных установлений“—как начинались репрессии

Уже в 1515 году, т.-е. почти одновременно с провозглашением Людовиком XII: „книгопечатание... установление более божественное, чем человеческое“ — папа Лев X издает буллу, в которой епископам и инквизиторам предписывается прочитывать рукописи, подлежащие печати, до их набора и запрещать еретические сочинения.

Еще ранее, в 1504 году, сенат в Страсбурге предписывает запрещать издание всего, направленного „против пап, императора, князей и городов или против хороших нравов“ [1]). Это постановление подхватывается рядом германских сеймов и городских советов, всячески варьируясь, но имея одну цель: бороться со всем, неугодным господствующей власти — вернее, дворянству, духовенству и бюргерству.

Тот самый милый библиофил, Франциск I, столь покровительствовавший Роберту Этьенну, — идет навстречу жрецам „чистой науки“ из Сорбонны, ярым католикам и „больше роялистам, чем сам король“, когда они просят у короля запретить совсем книгопечатание — в виду распространения этим путем учения Лютера. Франциск I издает 13 января 1533 года соответственный декрет, грозящий виселицей ослушникам, — но парламент отказывается его регистрировать. 23 февраля король отменяет этот палаческий декрет, но подписывает новый, — которым все типографии Франции, кроме двенадцати, закрываются: так надзор легче [2]).



Ганс Гольбейн младший. Титульный лист к сочинениям Эразма Роттердамского (гравюра на дереве).

В 1556 году король Генрих II предписывает всем печатникам — доставлять в королевскую библиотеку по одному экземпляру, напечатанному на пергаменте и переплетенному, всех изданий, печатаемых по выданной королем привилегии. Этот указ, продиктованный большой библиофилкой, любовницей короля Дианой Пуатье, надо рассматривать, как положивший начало представления правительству обязательных экземпляров произведений печати в целях регистрации — в сущности полицейская мера, оказавшаяся в позднейшее время столь полезной как для библиографии, так и для

[1]) Faulmann, цит. соч., стр. 233 и след.
[2]) Paul Lacroix и др.: „Histoire de l'Imprimerie“. Paris 1859, стр. 131 и след.

научных работ. Тот же Генрих II продолжает репрессии против типографов, заставляет их жить только в определенных кварталах (в целях надзора) и не разрешает печатания ни одного издания без цензуры Сорбонны. В 1547 году он издает указ, по которому типографы должны ставить на изданиях имя и фамилию свою и автора книги. При следующих королях репрессии и полицейские меры продолжаются,—вплоть до начала XIX века, когда, после небольшого по времени облегчения во время революции, борьба с печатью достигает своего отвратительного—по цели и приемам — апогея при Наполеоне I [1]).



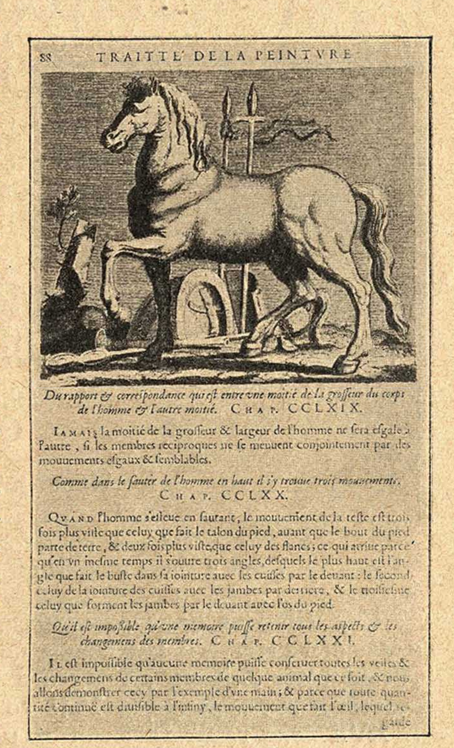
Издательская марка Ж. Марнефа, XVI век.

Та же картина наблюдается — в той или иной форме — в других странах, и протестантских и католических. Поэтому издателям приходилось прибегать ко всяким ухищрениям, не обозначая типографий и указывая на выходных листах не те города, где книга в действительности печаталась; XVII и XVIII века отмечены появлением бесконечного потока таких „анонимных" книг, представляющих зачастую предмет неразрешимых загадок для библиографов. Нередки указания, напр., „Мыс Доброй Надежды", „Пекин", „Москва", „в 100 верстах от Парижа"; „в Константинополе, в печатне султана", „в папской типографии в Ватикане", „везде и нигде" и т. д. — то мрачные, то игривые,—иногда с пометкой выдуманной фамилии издателя, порою смешной, порою грустной или дерзкой. Бывали случаи, что книги выходили без указания автора, издателя и города, — только с заглавием, что не всегда спасало автора или издателя от наказания, до смертной казни включительно. Не исчислено до сих пор количество казненных — сожженных и всячески

[1]) Проф. Е. В. Тарле: „Печать при Наполеоне I, по неизданным материалам". Пгр. 1922 г.

уничтожаемых не только католической инквизицией, но и правительствами Европы — не только „еретических“ и „опасных“ книг, но и их авторов, и типографов.

Впрочем, история законодательства о печати не входит сейчас в круг нашего исследования. Важно, что все эти издания продавались из-под полы, и при этих условиях издатель рисковал не только своей безопасностью, но и вложенным в дело капиталом. Создалась ситуация, весьма мало благоприятная для развития красоты книги, и до второй половины XVIII века ею щеголяют, главным образом, разные издания с описанием коронаций королей и фейерверков, да — книги, издаваемые „ad usum Delphini“ для чтения наследников французского престола, — из программы издания и текста которых, конечно, тщательно выкинуто все „вредное“ и „опасное“.


88 TRAITTE' DE LA PEINTVRE

Du rapport & correspondance qui est entre vne moitié de la grosseur du corps de l'homme & l'autre moitié. CHAP. CCLXIX.

IAMAIS la moitié de la grosseur & largeur de l'homme ne sera esgale à l'autre, si les membres reciproques ne se meuuent conjointement par des mouuements esgaux & semblables.

Comme dans le sauter de l'homme en haut il s'y trouue trois mouuements. CHAP. CCLXX.

QVAND l'homme s'esleue en sautant, le mouuement de la teste est trois fois plus viste que celuy que fait le talon du pied, auant que le bout du pied parte de terre, & deux fois plus viste, que celuy des flancs; ce qui arriue parce qu'en vn mesme temps il s'ouure trois angles, desquels le plus haut est l'angle que fait le buste dans sa iointure auec les cuisses par le deuant: le second celuy de la iointure des cuisses auec les jambes par derriere, & le troisiesme celuy que forment les jambes par le deuant auec l'os du pied.

Qu'il est impossible qu'vne memoire puisse retenir tous les aspects & les changemens des membres. CHAP. CCLXXI.

IL est impossible qu'aucune memoire puisse conseruer toutes les veües & les changemens de certains membres de quelque animal que ce soit. & nous allons demonstrer cecy par l'exemple d'vne main; & parce que toute quantité continuë est diuisible à l'infiny, le mouuement que fait l'œil, lequel regarde

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. Гравюра на меди Н. Пуссэна. Париж, 1651.

Другая причина упадка книжного искусства заключается, несомненно, в развитии периодической печати. До начала XVII века мы не находим правильно выходящих газет и журналов, что, конечно, вполне понятно: образование не настолько разлилось в массах, чтобы создался рынок для изданий подобного рода. Но XVII век приносит — как мы видим — и „книжную дешевку“, вызванную массовым спросом на книгу, и — периодическую печать. До этого времени можно увидеть лишь эмбрионы газет, в форме выходящих, по тому или другому важному поводу, — как войны, перемены королей и разные общественные бедствия и крупные события, — летучек. Напр., в 1493 году вышла летучка об открытии Америки Христофором Колумбом, в виде напечатанного письма великого путешественника государственному казначею Испании Рафаэлю Санчецу [1]). В Англии в 1588 году, во время войны с испанской армадой, при королеве Елизавете печатались известия о военных действиях — „The english Mercurie published by Autoritie“ — „Английский Меркурий, публикуемый властями“, — которого вышло 54 номера; в сущности, это издание — уже переход от летучек к газетам как по его содержанию, так и по способу выпуска в свет.

[1]) K. Faulmann, цит. соч., стр. 387.


Fundament Buch,
inhaltend mancherley wolgeformte
Teutsche vnd Lateinische schrifften: Wie die inn Cantz-
leien vnd inn gemeyn begert/ vnd löblich inn brauch gezogen
werden. Dises M. D. LXXVIII. Jars künstlich vnd
leicht begreifflich fürgeben vnd geschriben.
Durch Jacob Jacobelln vom New-
marck auß Schlesienn. Jetziger zeit Teutscher
Schulmeyster zu Heydelbergk.
Getruckt zu Straßburg/bei Bernhard Jobin. Anno 1579.

Образец германского фрактурного шрифта.
Титул к книге о шрифтах, вышедшей в Страсбурге в 1579 г.

С XVII века предприимчивые коммерсанты учитывают всю выгоду издания газет, — и мы видим появление во Франкфурте, в 1615 году, „Frankfurter Zeitung“, там же в 1619 году второй газеты, в 1621 г. — газеты в Антверпене, в 1631 году — первой „Gazette“ во Франции [1]). В XVII веке газеты — быстро плодящиеся, в виду выгодности их издания, — выходят пока раз-два в неделю, создавая постепенно соответственный рынок. Газеты издавать выгоднее, чем книги, — так как, при умелой постановке дела, объявления покрывают значительную часть расходов; но, в свою очередь, цену газеты, благодаря доходу с объявлений, можно удешевить сравнительно с ценой книги; благодаря удешевлению, — газета расходится все больше и больше, что привлекает новые круги покупателей; увеличение тиража привлекает новых объявителей, что дает возможность увеличить и плату за объявления, — и т. д., выгодность издания газеты увеличивается все больше. Конечно, этот процесс со всею яркостью проявился лишь в новейшее время, но и тогда, несомненно, началась его эволюция. По крайней мере, книгоиздатели устремились к изданию газет; напр., некоторые лондонские

[1]) C. Lorck, цит. соч., стр. 267 и след.

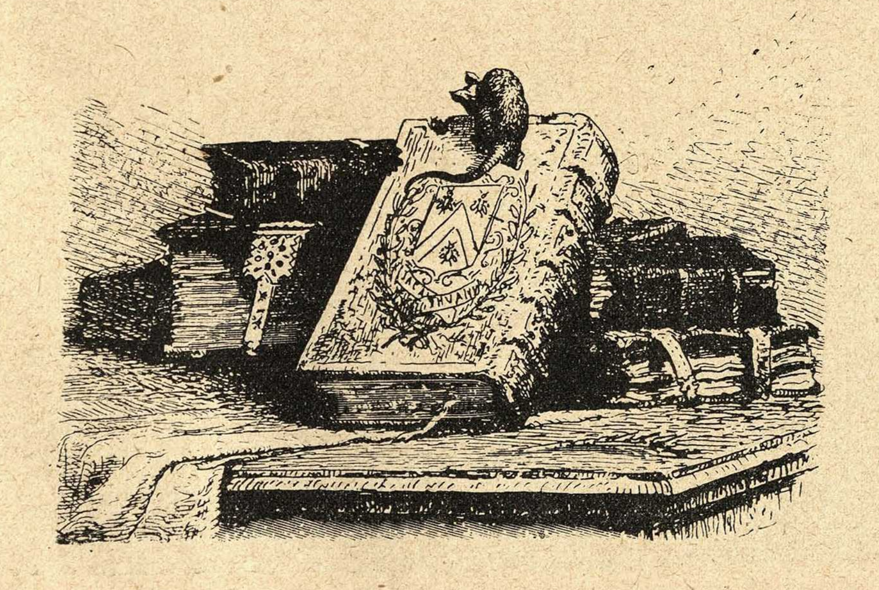
издатели устроили паевое товарищество и довели свою газету, „London Magazine", до громадного по тому времени тиража — 10.000 экземпляров, продавая номер по 1 пенсу (5 коп.), и при этом платя по $^1/_2$ пенса на каждый номер налога в пользу казны, — английское правительство нашло новый источник дохода.

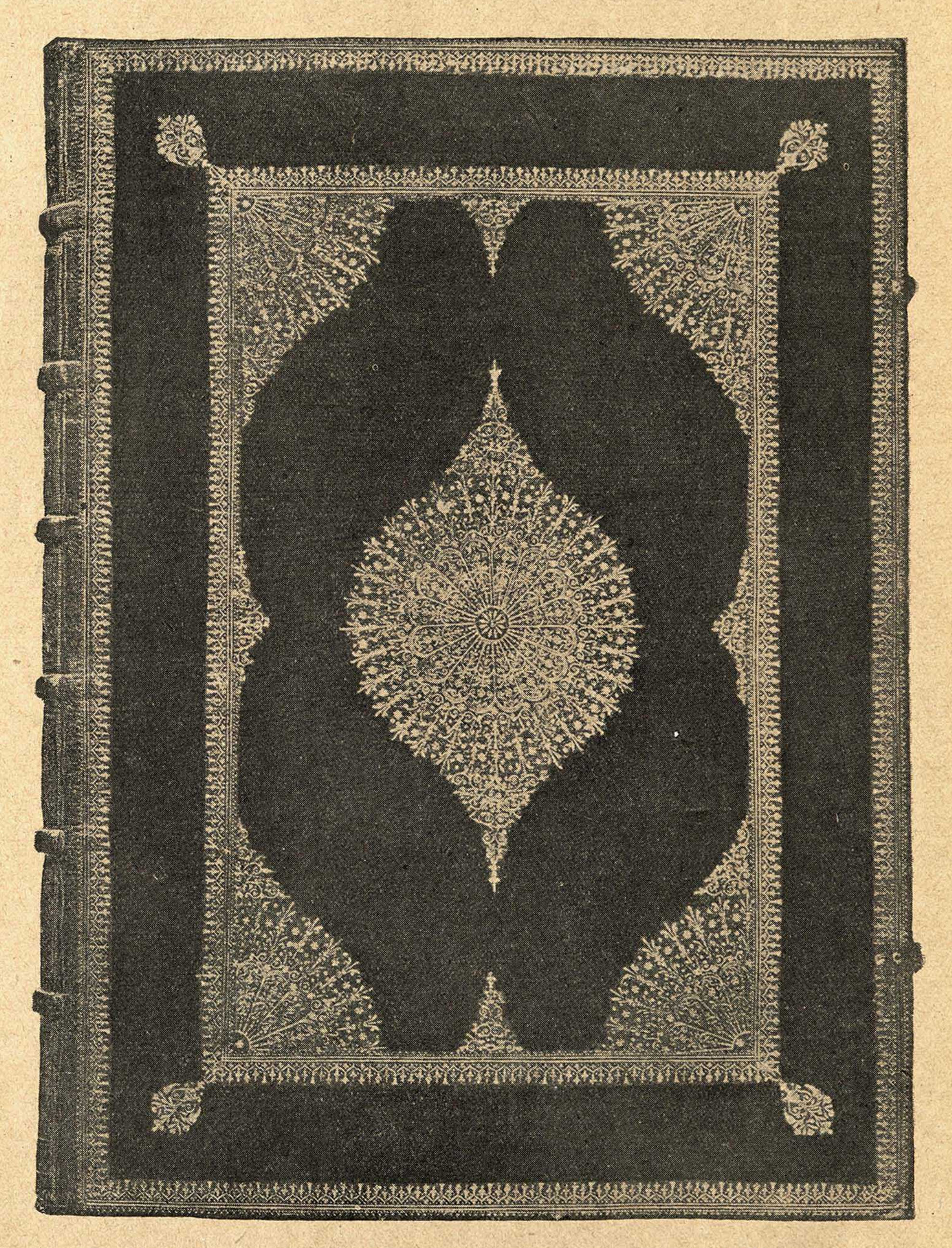
На ежедневный регулярный выход газеты переходят, впрочем, лишь с начала XVIII века, — когда рынок для них вполне подготовлен [1]).

Но — история периодической печати опять-таки не входит в круг нашего изучения, интересуя нас лишь поскольку она влияла на прогресс типографского искусства. И опять-таки для нас важно, что дешевая газета оттягивала к себе покупателей книги — и заставляла книгоиздателей еще более уменьшать продажную цену их изданий, что в свою очередь мало способствовало поднятию книжного искусства. Этот процесс, несомненно, должен был вызвать стремление к дальнейшему уменьшению типографских расходов — что мы несколько далее и увидим.

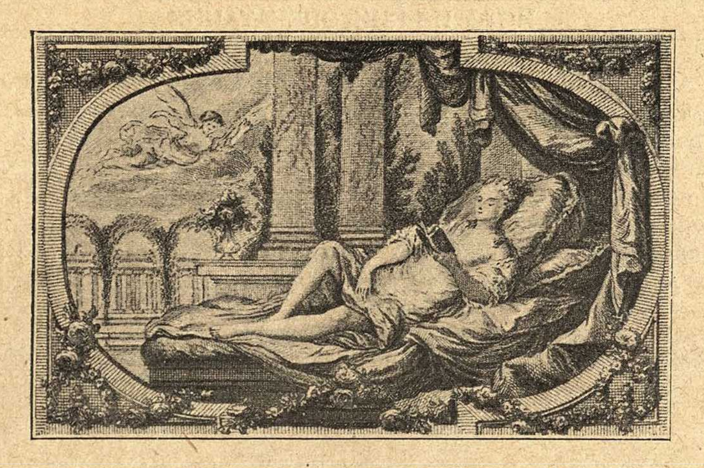
[1]) История периодической печати — у Тони Келен: „Газета и журнал". СПБ. Бегло — у В. Быстрянского: „Газета в буржуазном и пролетарском государстве", Пгр. 1921. См. также С. Срединский „Газетно-издательское дело", Москва, издание Гос. Инст. журналистики, 1924 г.

Капитальный новый труд на немецком языке—K. Schottenlocher: „Flugblatt und Zeitung", Berlin 1922.





Работа знаменитого Le-Gascon, парижского переплетчика XVII века.



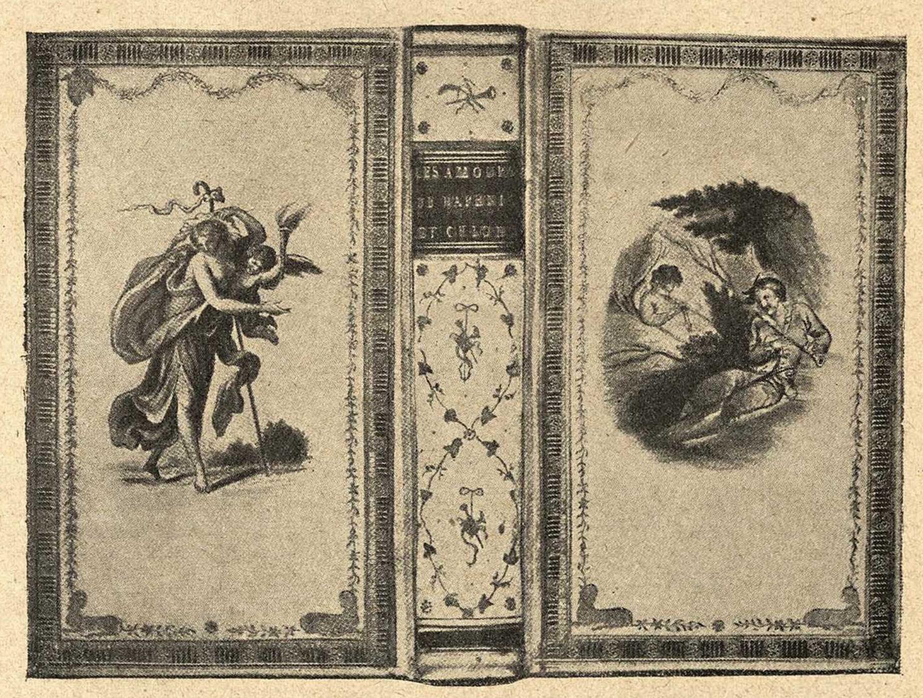
Заставка Эйзена в „поцелуях“ Дора, изд. 1770 года.

ТРИНАДЦАТАЯ ГЛАВА.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА В XVIII ВЕКЕ.

ПО МЕРЕ того, как книга удешевлялась, — она, конечно, находила приют на полке и образованного, и просто грамотного человека; но — к этой дешевой серенькой книге, часто солидной и серьезной, — отнюдь не была расположена аристократия, в лице придворных и богатого дворянства, а также буржуазия, в лице, главным образом, богатевших откупщиков разных государственных регалий. И XVIII век представляет чрезвычайно своеобразную картину: идет, так сказать, диференциация издательского дела. С одной стороны, простенькая серенькая книга — учебник, сочинение классика, политический трактат, — медленно, но верно взрывающий почву, указывающий — то осторожно и между строк, то нелегально, но более смело — все пороки двора и дворянства, — и помогающий подготовке великой революции. С другой стороны, часто у одних и тех же издателей, — книга, блестяще иллюстрированная лучшими художниками, но поверхностная и легкомысленная, посвященная почти исключительно „науке страсти нежной“, то просто игривая, то откровенно-эротическая, называющая все вещи и действия, входящие в круг эротических интересов, своими именами, — с соответственными иллюстрациями, где на первом плане — нагота полуприкрытая или неприкрытая, рискованные, а иногда и весьма недвусмысленные позы, порою целые причудливые эротические группы, — и все это написано явно с определенной целью: чтобы не было скучно, чтобы ничто не мешало безоблачному наслаждению — почти исключительно животного характера. Вытаскивается из-под спуда эротика римлян и греков, являются многочисленные новые авторы, широко издаются эротические сочинения Рабле, Вольтера, без

конца — „Сказки“ Лафонтена [1]). В начале века эта литература довольно невинна; чем дальше — тем она становится гуще и откровеннее, чтобы закончиться такими нагромождениями преступлений на почве эротики, как своеобразная литература маркиза де-Сада, сочинения Андрея Нерсиа, где нет строки без разнузданной порнографии, журнал „Les Aphrodites“, успевший в вышедших в 1793 году восьми номерах дать яркую картину самого отвратительного разврата аристократии, где все действующие лица бросаются друг на друга — не разбирая возраста и пола.



Переплет „Дафниса и Хлои“, работа XVIII века.

Характерно, что в первой половине века — речь больше идет о пастушках, наивно резвящихся на лоне природы — и еще считают рискованным помещать в издании „Дафнис и Хлоя“ 1718 г. гравюру „des petits pieds“, где эти герои древнегреческой идиллии в пещере ведут себя не двусмысленно: во многих экземплярах этой гравюры не было. Но — проходит несколько десятков лет, — и появляются сотни томов и томиков, где мы видим — на гравюрах, исполненных зачастую первоклассными рисовальщиками и граверами — представителей аристократии, танцующих в дико переплетенных позах свою предреволюционную — в предсмертной агонии — пляску св. Витта.

1) Наиболее полный труд по иллюстрированной книге XVIII века — Henri Cohen; „Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII siècle“, 6 изд., редактированное Seymour de Ricci: Paris, 1912.



Гравюра „Маленькие ножки“ из „Дафнис и Хлоя“, с рамкой переиздания 1778 года.

Но в некоторых из этих изданий — насчитывающихся тысячами — буржуазное искусство XVIII века создало шедевры книжной красоты, иногда непостижимые по своей прелести. Если откинуть гравюры грубейшего характера, нередко весьма талантливые, — все эти многочисленные любовницы королей, демонстрирующие на рисунках свои фигуры с откровенностью, ясно показывающей, что они по заслугам заняли столь высокие придворные чины; дворяне, стоящие под качелями, на которых носятся по воздуху их дамы с развевающимися юбками,— излюбленное в XVIII веке развлечение; представители духовенства, развращающие свою женскую паству не только во время официальной исповеди в конфессионале; монашенки с декольте, пастушки в непастушеских нарядах и бесконечное число одетых и обнаженных женщин в соблазнительных позах—исполнены великолепно — в отношении искусства и техники. Никогда гравюра на меди не поднималась до такой утонченности и грации.

И это последнее вполне понятно, если мы примем во внимание высокие цены, платившиеся тогда за такие книги; в эту область устремились наиболее талантливые художники и граверы, во главе с Буше и Фрагонаром. Представители земельной аристократии, изнывая от праздности, пишут стихи и издают их с изысканною роскошью, не жалея денег на художников; последние буквально толкутся в аристократических передних, ожидая своей доли из этого рога изобилия, иногда удостоиваясь чести присутствовать при вставании с постелей своих высоких моделей или при их купаньи, запечатлевая на рисунках общедоступные — в своем кругу — тела аристократок, одевавшихся — один сезон, после рождения наследника короля,— в платья цвета caca Dauphin [1]), выражая этим верх верноподданнических чувств.

Как и следовало ожидать, застрельщиком в этом апофеозе дворянского благоденствия явился сам регент Франции во время малолетства Людовика XV, Филипп Орлеанский: в 1718 году выходит вышеназванный перевод греческой идиллии Лонга (III или IV в. по Р. Х.) „Дафнис и Хлоя“, с 28 рисунками этой царственной особы, подправленными, вероятно, художником Койпелем и гравированными Одраном; книга печатается только в 250 экземплярах—для придворных, и производит фурор, в особенности гравюрой „des petits pieds“, о которой мы говорили и которая помещена выше,—и переиздается несколько раз.

Затем упомянем, чтобы остановиться только на главнейших шедеврах первой половины XVIII века,—шеститомное издание Мольера 1734 года, с 33 большими рисунками гениального Буше и 198 заставками-виньетками (вверху неполных начальных страниц) и концовками (в конце неполных страниц) того же Буше и других художников, гравированными превосходными мастерами, и сказку некоего Дюкло, „Acajou et Zirphile“ 1744 г., иллюстрированную—как и десятки других книг—опять Буше, замечательную тем, что первоначально рисунки Буше были предназначены для иллюстрирования книги некоего графа

---

[1]) Эга отвратительная, продержавшаяся целый сезон, мода отмечена у Э. Фукса: „Иллюстрированная история нравов“, т. II, Москва 1914 г., стр. 167.



Гравюра Л. Кара по рисунку Буше к комедии „Ученые женщины“ в издании сочинений Мольера 1734 года.

Тессена, но дело расстроилось—и текст к рисункам был написан этим Дюкло: иллюстрация становится важнее текста!

В 1762 году выходит наиболее знаменитое издание XVIII века—эротические по содержанию сказки и новеллы в стихах—„Contes et nouvelles en vers“—знаменитого баснописца Лафонтена; они издавались много раз, но именно это издание славится красотою своих иллюстраций, и два томика 1762 года ценятся выше, чем на вес золота, составляя шедевр одного из лучших художников-иллюстраторов XVIII в., Эйзена' и лучшего гравера—Шоффара, нанесшего на медную доску большую часть рисунков Эйзена. Издание это замечательно тем, что оно иллюстрировано и напечатано на средства „генеральных фермеров“—откупщиков-арендаторов государственных доходов. Душою их был некий ла-Попелиньер, в особенности известный тем, что написал „Картины нравов нашего времени“ („Tableaux des moeurs...“)—книгу, которая и была напечатана для него в одном экземпляре и украшена 18 прекрасными, но порнографическими миниатюрами. Книга эта настолько откровенна по содержанию, что после смерти Попелиньера его наследники хотели ее уничтожить; об этом узнал Людовик XV, отнял у наследников экземпляр—и, налюбовавшись им достаточно, подарил его знаменитому библиофилу XVIII века, графу Лавальеру; потом эта исключительная книга, претерпев превратности судьбы, попала в руки известного русского библиофила, князя Михаила Петровича Голицына, и—в 1825 году была продана, вместе с другими драгоценнейшими книгами его необыкновенной по роскоши библиотеки, за крупную сумму в Париже; судьба ее известна до наших дней [1]). Этот пример показывает, как высоко ценит аристократия книги подобного рода.



Гравюра Шоффара по рисунку Эйзена к „Сказкам“ Лафонтена в издании 1762 г.

[1]) Эти сведения—в перепечатке издания, Paris, 1867, предисловие Monselet. Также „Notice de manuscrits, livres rares, etc., de prince M. Galitzin“. Moscou, 1820.

После „Contes“ Лафонтена 1762 года, книги, напечатанной в значительном количестве экземпляров (генеральные фермеры, как коммерсанты, знали, что и на этом можно иметь доход) и переиздававшейся и подделывавшейся в течение XVIII века несколько раз,—роскошные иллюстрированные издания появляются одно за другим в большом числе, и апогея этот поток достигает в конце царствования Людовика XV (1774 года), когда разложение старого строя начинает принимать угрожающий придворным лакеям характер.



Гравюра по рисунку Моннэ к „Кандиду“ Вольтера, в редком „открытом состоянии“.

Напр., в 1767—71 годах выходят в четырех томах легкомысленные „Превращения“ — Метаморфозы—Овидия, где соединяется восемь лучших иллюстраторов, во главе с Буше, Моннэ и Эйзеном. В 1770 г. появляется одна из книг плодовитого, но плохого поэта, Дора: „Les Baisers“, поэтическое переложение знаменитых „Поцелуев“ поэта-аристократа XVI века, Жана Эверара (именуемого Секундом), с рисунками Эйзена и Марилье, — опять изумительная по прелести иллюстраций. В 1771 г.—Du Buisson: „Картины сладострастия“, с изящными рисунками того же Эйзена, гравированными великолепным Longueil; в 1772 году—Imbert: „Суд Париса“, с другим прекрасным иллюстратором—плодовитым Моро, и гравером тем же Шоффаром; в том же году—„Книдский храм“—единственное

легкомысленное сочинение Монтескье, с Эйзеном и другим замечательным гравером—Ле-Миром,—книга, сплошь, включая и текст, гравированная на меди. В 1773 году появляется изящнейшее издание древних эротиков—Анакреон, Сафо, Бион и Мосх,—иллюстрированное Эйзеном; в том же году—собрание стихотворений плохого поэта-мецената Лаборда, в 4 томах, со 100 гравюрами Моро, Ле-Барбье и других. Эта книга на-ряду с „Contes“ Лафонтена пользуется репутацией красивейшей среди прекрасных по иллюстрациям книг. В том же году—издается „Zelis au bain“—„Купанье Зелиды“,—где опять дает свои шедевры Эйзен.



Давид и Вирсавия—из Cantiques, изд. Казеном в 1789 г.

С 1774 года начинает выходить серия больших гравюр Моро и Фреуденберга — „Estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des françois dans le XVIII siècle“,—как бы панорама, в великолепных, тонких рисунках, фривольной и привольной жизни французской аристократии XVIII века.

Как известно, Вольтер тоже грешил по части эротической литературы,—и его „Орлеанская девственница“—„La pucelle d'Orléans“,—этот эротический вызов небу и королям,—издана впервые в 1755 году [1]). Какой успех имела эта книга — достаточно показывает следующая цифра: в течение 1761 — 1798 годов появилось 16 наиболее значительных изданий „Девственницы“, с рисунками, иногда порнографическими, не считая массы изданий не иллюстрированных (большинство с пометкой: „в Лондоне“, „в Женеве“, или без указания места, хотя печатались в Париже).

Лучшими изданиями „La pucelle d'Orléans“ считаются выпущенные парижским издателем Казэном (Hubert-Martin Cazin, 1724—1795). Его судьба характерна для этой эпохи: сын издателя из Реймса, Казэн пошел по пути своего отца и, главным образом в семидесятых и восьмидесятых годах XVIII века, издал несколько сотен небольших по формату томиков сочинений, главным образом выдающихся писателей, с явной склонностью к изданию литературы эротического характера. Избегая преследований полиции и цензуры, он помечал выпускаемые им томики: Женева, Лондон, Амстердам, Гаага, Венеция, хотя печата-

[1]) В 1924 году вышла впервые на русском языке в издании Госиздата, в 2 томах, с воспроизведениями гравюр из издания 1795 года.

лись они в Париже или других городах Франции. Так он издал эротику Грекура, Буффлера, Парни, Пирона, Кребильона, „Любовь Психеи и Купидона“ Лафонтена, его же „Сказки“, ряд шутливых подражаний библейским рассказам и „Орлеанской деве“ Вольтера в стихах, с нотами и прелестными гравюрками [1]). „Орлеанскую Деву“ Казэн издавал несколько раз, при чем его издания 1777 и 1780 годов получили особую известность благодаря включению туда 18 гравюр „свободного“ содержания, исполненных талантливо. Любопытно, что в том же 1780 году Казэн издает эту поэму Вольтера с 21 гравюрами-миниатюрами Дюплесси-Берто, сравнительно скромными.

Издания Казэна отличаются миниатюрным форматом,—почти все в 18 или 24 долю места, хорошей бумагой и тщательностью редакции, печати и всего издания. Казэн привлекает для иллюстрирования выдающихся художников, в том числе Эйзена, Марилье и Кошэна. Его издательство пользуется громадным успехом — он угадывает вкусы покупателей, и другие издатели подделываются под внешний вид его изданий, но с правительством у него постоянные недоразумения, и он неоднократно платит штрафы или гостит в Бастилии, что не мешает ему по выходе из заключения продолжать свою издательскую деятельность.

Справедливость требует отметить, что Казэн издавал и книги неэротического характера, как „Генриаду“ Вольтера, сочинения Расина, Руссо, Тассо и др.



Парижский переплетчик в XVIII веке.

Казэн убит случайно при стрельбе из пушек, открытой Наполеоном во время восстания в Париже, 5 октября 1795 г.

В восьмидесятые годы, перед падением монархии, самые эротические издания Cazin кажутся скромными, а знаменитый впоследствии оратор и политический деятель революции, „кадет XVIII века“, автор „Декларации прав“ и одновременно—агент Людовика XVI, крупный библиофил граф Мирабо—считает нужным в 1783 году выпустить книгу [2]), в которой,—по словам хроникера одной из парижских газет, в № от 20 августа 1782 года,—Мирабо хочет „доказать, что, несмотря

[1]) Cantiques et Pots-pourris. A Londres, 1789, 6 parties en un volume in-18. Включает: историю Сусанны и двух старцев, о Давиде и Вирсавии, Невинность Иосифа Прекрасного, про Юдифь, Агнесу Сорель, Орлеанскую Деву.

[2]) „Errotica Biblion“. A Rome, de l'imprimerie du Vatican (!), 1783.

на распутство наших нравов, древние были гораздо более испорчены, чем мы, и автор это делает методически и путем сравнения... цитируя святые книги... Отсюда у автора—громадная эрудиция и наиболее разнузданные картины". Впрочем, другой рецензент, в другой газете, находит, что сочинение Мирабо—„как глубокое, так и приятное" (aussi érudit qu'agréable [1]).

Нужное слово нами найдено: „приятное"; вся жизнь аристократии XVIII века в этом слове: удовольствий, наслаждений, наслаждений—как можно больше, как можно изысканнее, как можно разнообразнее! „После нас хоть потоп"! Наслаждений не высшего духовного свойства, не борьбы за идеалы, — нет, наслаждений чувственных, реально осязаемых. И дорого платится тем, кто эти наслаждения доставляет. И в этом—основная, главная причина того, что тысячи наборщиков, печатников, авторов, художников, граверов заняты удовлетворением своеобразного спроса. Но все старое приедается, хочется нового, неизвестного,—и появляются „клубы любви", где десятки скучающих женщин и мужчин принимают участие в самых невероятных оргиях; и опять появляется невероятная по своему содержанию соответственная литература, и художники и граверы изощряются в создании аристократических хороводов.



Кружевной переплет Дерома.

Книги и рисунки этого рода, наполненные кровавыми преступлениями, кровосмесительством и всякими другими мерзостями, невероятными—с точки зрения христиан — кощунствами, где фигурируют в эротических сочинениях и святые дары,—тело и кровь Христовы, и распятие, и фигуры святых, и даже—верх разнузданного воображения — появляются с того света небожители, чтобы принимать участие в этих оргиях,—все это у современного здорового человека вызывает только отвращение. Тогда за эти книги и рисунки платили дорого, и недостатка в предложении не было: издательства готовы были представить и этот товар,—лишь бы был верный доход. А доход был верный, ибо дворянство из всех стран—в том числе и России — тянулось за этой литературой. И не жалело денег.

Как и следовало ожидать, — переплетчики состязаются в своем искусстве с граверами; представители двух старых семей переплетчиков, Падлу (Padeloup) и Дером (Derome)—доводят технику переплета

[1]) По „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour", etc, Lille 1897, т. II, стр. 150.

до высоты подлинного искусства, украшая книги прекрасно сделанными переплетами из сафьяна, с позолотой кружевного типа, с форзацами (внутренней обклейкой крышек) из шелка и кожи. Если Падлу еще подражают орнаменту прошлых веков, то Дером, пользуясь советами и рисунками для переплетов Эйзена,—дает переплет, вполне соответствующий духу времени, в своих украшениях, по выражению Мариуса Мишеля, „утонченный и чувственный" (raffiné et sensuel) [1].) Даже и переплет! Эротизм в книге дошел до апогея.

Конечно, другие переплетчики подражают Дерому.

Книга с чувственными гравюрами, с легкомысленным текстом и украшенная на переплете позолотой, имитирующей тонкое кружево на белье и платье, — все отражает господствующее в высших классах настроение.



Фрагонар. Рисунок к сказкам Лафонтена.

Но круг еще не завершен. К концу—к моменту окончательного крушения этого водоворота все более и более конвульсивных наслаждений—гравюра в одну краску, самая тонкая и изящная, надоедает: титулованному покупателю, пресытившемуся, хочется, чтобы на рисунке в книге, рядом с соответственным текстом, эротические картины изображали людей, как живых: чтобы чувствовалось биение крови в обнаженном теле. Но раз есть спрос, то будет и предложение, и конец века характеризуется появлением в книгах углубленной гравюры, исполненной в красках (а не раскрашенной от руки). Из книг менее эротических назовем „Любовь Психеи и Купидона" Лафонтена, с четырьмя прелестными большими гравюрами в красках Шалля, исполненных (в виду длительности процесса и сложности) каждая одним гравером, и „Oeuvres poissardes"—„Нахальные сочинения" Ваде, 1796 года, с четырьмя гравюрами Монсьо, — запоздалое издание, его уже некому было покупать во Франции, и оно годилось только для экспорта.

Еще в 1792 году, как бы лебединая песнь аристократии, весь репертуар фривольных песенок которой спет,—появляется „Потерянный

---

[1]) Marius Michel: „La Reliure française", т. I, Paris, 1880, стр. 118.

(увы!) рай“ Мильтона, большого формата, с 12 гравюрами в красках. Как после этого не ценить символику?

И когда, в 1795 году, пытались издать снова „Contes“ Лафонтена — с 80 рисунками самого Фрагонара, — опять легкомысленными, то напрасно издатель рассылал заманчивые проспекты. Пришло время террора: аристократия — „любители роскошных и дорогих изданий, рассеянные, поредевшие, разоренные, больше занимались политикой, чем книгами, и больше думали о спасении своих голов, чем об украшении полок своих библиотек“ [1]).

Так кончился этот золотой век иллюстрации, — поднявшейся до такой высоты, что большинство французских и в настоящее время американских — наиболее богатых — библиофилов считают главным украшением библиотек французские издания с виньетками XVIII века, во главе с вышеуказанными изданиями. Буржуазия и ее художники XIX и XX веков не придумали ничего лучшего, чем книга XVIII века — в отношении тонкости иллюстрирования, и современные попытки воскрешения „утонченной“ книги являются или факсимиле, или перепечатками, или подражаниями этим книгам — в области гравюры на меди, конечно.



Заставка Эйзена к стихам Дора.

Если мы присмотримся к искусству вырезания гравюры на меди в этом веке, — то в наиболее совершенных образцах увидим чрезвычайную воздушность, легкость руки гравера; на квадратном вершке — иногда — умещаются целые сцены, при чем вы видите тщательную отделку малейших деталей; лица — наиболее трудная для гравера часть рисунка — поражают своей жизненностью. Конечно, все эти фигуры и сцены — часто условны, сентиментальны, иногда пастушки в нарядах древних гречанок, а французские дворянки — римлянок, но талант художника и гравера заставляет все это забывать.

Не щадя пороков этого века, Эдуард Фукс, тем не менее, относительно живописи вынужден сказать, что „нельзя отрицать: зрелище, доставляемое взору зрителя этими произведениями искусства, восхитительно как в своих частях, так и в своем общем ансамбле. Но это — красочное великолепие флоры ядовитого болота... Ее аромат убивает все великое и высокое в человеке“ [2]).

[1]) H. Cohen, цит. соч., стр. 574.

[2]) Э. Фукс; „Иллюстрированная история нравов“. Пер. с немецкого В. М. Фриче. 2 изд. Москва. 1914. Т. II., стр. 204.



Хогарт. Сатира на проповедь в церкви.

С этим приговором едва ли можно согласиться. Почтенный ученый берет здесь крайности—и забывает психологию современного человека. Мы говорим о здоровых умом и телом людях, у которых картины кровавого садизма возбуждают—омерзение, а изящные гравюры того времени—чувство прекрасного. Благодаря влиянию этой литературы—несомненно, религиозные и политические устои были сильно расшатаны: „не было ничего святого". Пример — гениальная „Гавриилиада" Пушкина—одно из лучших украшений русской литературы,—а, между тем, безусловно цветок, выросший на этом „ядовитом болоте", как и многое в творчестве Пушкина.

К тому же,—не только эротикой заняты художники и граверы этого времени. Если Париж живет в вихре наслаждений, и художники считают серьезную гравюру менее интересной—по понятным причинам,—то величайшие художники-граверы Англии, Испании, Германии дают нам более здоровую духовную пищу, и Ходовецкий в Берлине иллюстрирует Гете, Бомарше, „Дон-Кихота" Сервантеса, вольтеровского „Кандида", не считая многочисленных альманахов-ежегодников [1]), Вильям Хогарт (Hogarth, 1697—1764) в Лондоне в своих реалистических гравюрах, отказавшись от художественных традиций, издевается над нравами „доброй старой Англии", рисуя и сам гравируя то—серию „Жизнь развратника", то—„Жизнь проститутки" и т. д., возбуждая негодование „общества" и отвечая на жестокие нападки критиков книгой—„Analysis of Beauty"—„Анализ красоты", издана в 1753 г.,—где он доказывает, что художник свободен в выборе своих сюжетов, и где, отбросив все „классические" ходульные приемы, предлагает изучать жизнь и давать в картинах обыденное рядом с героическим и торжественным. Эта книга подвергается столь же ожесточенной критике,—но переводится на ряд европейских языков. Немного позже—пламенный испанец, Франциско Гойя (1760—1830), возлюбив акватинту, дает в издании: „Caprichos inventados y grabados al agua forte", в Мадриде, в 1799 году,—80 аллегорических рисунков, гневно бичующих представителей испанского „общества", а с 1808 по 1814 год,—во время развития наполеоновских войн в Испании,—серию гравюр „Los desastres de la guerra"—„Ужасы войны",—гравюры, внушающие содрогание своим реализмом в символизме, лучшая антимилитаристская агитация. Откуда такой гнев? Он понятен: гениальные английский и испанский художники происходят—Хогарт от типографского корректора, а Гойя из семьи бедного крестьянина, жившего в окрестностях Сарагоссы [2]).

Впрочем, мы подходим к этому вопросу с точки зрения искусства книги,—и отступления завели бы нас далеко.

Для нас важно, что в это время гравюра на меди—в техническом отношении—весьма усовершенствовалась, появился ряд нововведений, которые мы в меру необходимости рассмотрим.

[1]) Многие снимки—в издании: Ludwig Kaemmerer: „Chodowiecki". Bielefeld und Leipzig. 1897.

[2]) Подробности см. у Richard Dertel: „Francisco de Goya". Bielefeld und Leipzig 1907. Там же и снимки с карикатур „Ужасов войны".



В. Даути, с оригинала Рейнольдса. Ариадна.—Гравюра черной манерой.



Гравюра по рисунку Ланкрэ—„Два друга“.



Франциско Гойя. Из „Ужасов войны“. Офорт.

Еще во время работ над офортом Рембрандта, доведшего искусство гравирования на меди с помощью азотной кислоты до высших пределов художественного совершенства, один немецкий офицер, художник и медальер (специалист по выделке медалей [1]), Людвиг фон-Зиген (1609—1676?), изобрел так-называемую черную манеру гравирования на меди (меццотинто, франц. manière noire, нем. Schabkunst, Swarzkupferstich).

Сущность „черной манеры" заключается в следующем. Как мы видели, медная доска для гравирования штихелем или иглой гладко полируется, так что получается зеркальная поверхность, на которой затем вырезывается вглубь гравюра. При черной манере, или меццотинто, доска, предварительно также гладко отполированная, обрабатывается затем с той целью, чтобы всю ее поверхность сделать зернистой, ровно-шероховатой. Для этого пользовались особым инструментом, называемым гранильник, качалка (berceau),—сделанным из стали или железа. На узкой и выпуклой поверхности этого инструмента, прикасающейся к медной гравировальной доске, нанесена насечка, так что при ее прижимании путем раскачивания к плоскости медной пластинки,—последняя постепенно теряет свою гладкость и покрывается множеством мелких точек. Чтобы поверхность получилась однообразно-зернистой, гравер, взяв за ручку гранильник, проводит его, прижимая и раскачивая, сначала, скажем, сверху вниз доски, пока рядом параллельных качаний не пройдет всю доску в одном направлении; затем переходит к такому же путешествию гранильника, но уже поперек доски, потом вкось и т. д.—Эта предварительная подготовка доски продолжается, даже при большой опытности гравера, много часов. В результате этой работы, требующей большого терпения, вся доска приобретает ровно-шероховатую поверхность, и если намазать ее краской, затем стереть лишнюю с поверхности и притиснуть лист бумаги,—то получится ровный бархатисто-черный оттиск.

Когда эта часть работы закончена, то для нанесения самого рисунка пользуются, так-сказать, негативной техникой,—и те части доски, которые на гравюре должны выйти совсем белыми, полируют начисто; которые должны выйти менее темными,—полируют почти начисто; там, где должны получиться темные тона, но несколько светлее общего черного фона,—полируют совсем мало, и т. д. Для полировки употребляется шабер—инструмент с ручкой, с полированным сегментом на конце, который при нажиме и трении сглаживает неровности. Таким образом, искусный гравер может передать бесконечную градацию оттенков и придать гравюре полную жизненность,—в отличие от некоторой сухости чистого гравирования резцом. Можно сказать, что этот способ гравирования являлся суррогатом современного фотографирования, передающего, как известно, и малейшие переходы в тонах фотографируемого предмета или лица.

Следовательно, после окончания работы гравера и по нанесении на доску краски для получения первого законченного оттиска меццо-

[1]) Carl v.-Lützow, цит. соч., стр. 248 и след.



Ф. Бартолоцци, с ориг. Рейнольдса. Мисс Бигэн. Гравюра пунктиром.

тинто,—краска, после стирания лишней, сильнее будет набита в наиболее шероховатых местах доски, все меньше и меньше на менее шероховатых частях, и, наконец, ее совсем не будет на вновь отполированных местах,—которые и выйдут на оттиске совершенно белыми, а остальные места доски дадут, в зависимости от таланта гравера,—прекрасную передачу деталей рисунка, незаметно переходящих от одного тона к другому. Эффект получается весьма художественный и жизненный, хотя достигнуть его очень трудно.

Людвиг фон-Зиген изобрел этот способ в Амстердаме (он родился в Утрехте и постоянно переезжал с места на место) в 1642 году и гравировал главным образом портреты коронованных особ,—что уже весьма характерно. Мы видели, что гравюра на дереве дебютировала на религиозных сюжетах и игральных картах, медная—на картинах великих художников эпохи Возрождения и опять-таки религиозных сюжетах. Конечно, в век абсолютизма наиболее выгодными моделями для художников и граверов были—короли, их родственники и любовницы.

Этот способ гравирования наибольшего процветания достиг в Англии,—может-быть, в силу флегматичности англичан, располагавшей к терпеливой обработке медной доски в течение многих дней; сюда занес его некий Роберт, князь Палатинский, в 1660 году [1]). Здесь особенно знаменит был в области меццотинто гениальный художник Иошуа Рейнольдс (1723—1792), вокруг которого образовалась целая школа талантливых граверов.

Меццотинто дает наиболее эффектные результаты при гравировании портретов и преимущественно в этой области культивировалось; портреты, исполненные черной манерой, иногда прилагались и к книгам.

Стремленне придать гравюре больше жизненности привело к открытию точечного, пунктирного способа выполнения гравюр; его главное отличие от обычного гравирования—понятно по самому названию. Оно основано на комбинациях или более частых, или более редких точек, то очень мелких, то более крупных (нечто схожее с современным клише, исполненным сеткой). Здесь непрерывные линии совершенно отсутствуют, их заменяет пунктир. Эффект достигается употреблением либо иглы с одним острием, либо комбинированных игл с двумя или несколькими остриями, либо рулетки—небольшого узкого цилиндра, окружность которого покрыта остриями; это колесико, при нажиме его на медную доску с помощью ручки, на которой оно свободно вращается,—значительно ускоряет и облегчает работу графера по меди.

Пунктирный способ нанесения рисунка на медную доску употребляется и при карандашной манере, т.-е. при точной передаче карандашного рисунка,—и понятно, почему: если сделать рисунок обыкновенным карандашом на любой бумаге,—то, при рассмотрении в увеличительное стекло или даже невооруженным глазом, можно заметить, что карандаш ложится на бумагу не сплошной массой, заполняя всю зарисованную им поверхность, как при писании или рисовании черни-

[1]) Basan, цит. соч., т. II, стр. 128.

FARBENFABRIKEN OTTO BAER
RADEBEUL-DRESDEN



TIEFDRUCK-BRAUN 25068

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN

FARBENFABRIKEN OTTO BAER

RADEBEUL-DRESDEN



TIEFDRUCK-GRÜN 10048

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN



Франческо Бартолоцци, с рисунка Анжелики Кауфман. Сафо и Амур. Карандашная манера.

лами, тушью, жидкими красками, а прерывисто, зернисто, что зависит от свойств как бумаги, так и карандаша. Следовательно, при передаче карандашного рисунка путем гравирования также необходимо—если хотят безусловной точности—передавать рисунок, нанесенный карандашом, не сплошными линиями, а пунктирными.

При пунктирной и карандашной манерах работают как непосредственно на отполированной доске, так и—преимущественно—через лак, что весьма облегчает работу,—так как, вместо сильных нажимов иглы или рулетки в медь,—достаточно пробить соответственные точки в лаке, а затем, при травлении, азотная кислота сделает свое дело и выест точки вглубь меди.

Изобретение карандашной манеры приписывают талантливому французскому граверу XVIII века, Жану-Шарлю Франсуа (1703 — 1757) и относят его к 1740 году. Франсуа передавал этим способом как рисунки, так и многочисленные портреты. Но до наибольшей художественной высоты карандашная манера была доведена Жилем Демарто (1729—1776), который дал много превосходных копий с карандашных рисунков как старых мастеров, главным образом Рафаэля, так и Буше и других художников XVIII века, при чем его гравюры иногда трудно отличить от оригиналов.

Для достижения большего сходства с карандашными рисунками— граверы печатали оттиски красками, имитирующими цветные карандаши, при чем, если оригинал был нарисован карандашами нескольких цветов—то изготовлялось соответственно несколько досок, оттиски с которых, наложенные точно друг на друга, давали полную иллюзию многокрасочного карандашного рисунка.



Гравюра Рамбера к сказкам Лафонтена
(Очерковый тип гравюры).

Но—эти способы требуют затраты долгого времени на приготовление медной доски к печати и, конечно, быстро обнаружилось стремление—облегчить работу по приданию гравюре наибольшего эффекта, в то же время идя навстречу требованиям жизни. И— на сцену явился новый способ гравирования путем травления — л а в и с (гравюра, законченная тушеванием, тушеванная гравюра).

При этом способе гравер имеет дело исключительно с азотной кислотой или другими травящими медь химическими составами, при чем первоначально процесс проходит, как обычное травление офорта на меди, но через лак процарапывается только очерк гравюры (очерковое рисование). Когда очерковая гравюра процарапана через лак и протравлена,—гравер приступает к наложению теней и производит это следующим образом: те места, которые должны остаться вполне светлыми, совершенно белыми, покрываются лаком, а вся остальная площадь доски подвергается сплошному травлению либо путем погружения в азотную кислоту, либо путем нанесения последней посредством кисти. Затем—покрываются лаком места более, но не вполне светлые, и доска травится снова,—и т. д., много раз, так что на доске глубже вытравлены наиболее темные места рисунка — и, постепенными переходами, наоборот. Следовательно, при нанесении на доску краски—ее больше ляжет на те места доски, которые при травлении наиболее углублены, с которых вытравлено больше меди, а на местах белых—

после стирания—краски совсем не остается. При оттискивании на рисунке оттенки краски располагаются, понятно, более темными и более светлыми волнами, по которым можно легко отличить гравюры, исполненные этим нелегким способом.



Гравюра „Грации" по рисунку Кошена к изданию 1777 года: „L'origine des Graces".

Его изобретателем считается Жан-Батист Лепрэнс (1734—1781), живописец—ученик Буше и гравер, проживший четыре года в России (1758 — 1762), работавший при дворе Екатерины и зарисовавший, затем переведший на медные доски способом лависа многие сцены из русской жизни того времени, изданные затем альбомом в Париже в 1768 г.

С лависом иногда смешивают акватинту; как мы видели, при черной манере полированную медную доску делают шероховатой от руки—при помощи качалки, гранильника; а при акватинте того же эффекта добиваются химическим путем, разными способами; так, например, пользуются для этого смоляной (обычно—асфальтовой) пылью, покрывая ею поверхность доски; затем — доска нагревается, при этом тончайший слой пыли крепко пристает к доске — и, при погружении доски в азотную кислоту, на доске протравляются только мельчайшие промежутки между пылинками смолы, при очищении которой—доска готова для дальнейшей работы (способом лависа), являясь шероховатой. Либо—лак, которым покрывается обычно доска перед выцарапыванием гравюры, смешивают с тонко истолченной солью (путем насыпания ее на не отвердевший еще слой лака) и

11*

затем доску погружают в воду, при чем соль растворяется. Когда доска высушена—то она подвергается обычному травлению, и азотная кислота просачивается через лак к меди во всех тех мельчайших отверстиях, где были пылинки соли, и опять после протравления и очистки получается шероховатая поверхность медной доски.

Есть и другие способы получения химическим путем шероховатой поверхности, а также—в наше время—особые машины.

Затем—работа при акватинте производится как и при лависе, с той, понятно, разницей, что лавис имеет дело с гладкой доской, акватинта—с шероховатой.

Ускорение процесса гравирования путем травления получилось, далее, путем применения не твердого, а мягкого лака (vernis mou), которым покрывается медная доска. Применение мягкого лака дало возможность—после нанесения его на отполированную или шероховатую доску,—прикладывать к нему, плотно прижимая, лист бумаги—и рисовать на нем карандашом; когда рисунок (в обратном виде, конечно) закончен, — бумагу отдирают, и вместе с нею отдираются от доски те части лака, которые, благодаря давлению карандаша, прилипли к бумаге; затем — доска протравляется, и на оттисках получается—конечно, при большом искусстве мастера—прекрасная имитация карандашных рисунков.

Разумеется, когда техника углубленной гравюры на меди так широко, в зависимости от требований рынка, развилась, — можно было приступить и к нахождению способов получения путем гравирования полных имитаций картин художников, исполненных в много красок.

Работы Ньютона (1642—1727) над разложением солнечного спектра на семь основных красок много помогли граверам, а открытие им возможности путем смешения трех основных красок — синей, желтой и красной—получать все цвета в тысячах оттенков почти решило задачу цветного гравирования.

И мы видим, что Жак-Христофор Леблон (Le Blond, 1667 — 1741) использует, кажется, первый открытие Ньютона, давая с начала XVIII века эстампы, исполненные акватинтой в три краски—с трех медных досок, опять-таки по способу углубленного гравирования, при чем получается иллюзия многокрасочной картины. Иногда—он пользовался и четвертой доской, для черной краски, в целях, главным образом, гильоширования (нанесение тонколинейных украшений на гравюру, например, рамок, иногда прямолинейных, иногда овальных, иногда причудливо переплетенных). Для увеличения световой иллюзии от белых мест на гравюре—Леблон иногда добавлял еще доску для печатания свинцовыми белилами.

Леблон—сначала в Голландии, затем в Лондоне—охотно делился с художниками и граверами своими знаниями, и технике его изобретения посвящены две книги,—одна, вышедшая в Лондоне и написанная им самим с приложением образцов его многокрасочных гравюр [1]), и

[1]) „Il colorito, or the harmony of colours..“, by Jo.-Christ. Le Blond, на английском и французском языках.



Дебюкур. „Роза“—гравюра акватинтой.

другая — в Париже, в 1756 г. [1]), дополненная и с приложением образцов смешения трех основных красок. Из этой второй книжки мы узнаем, что еще до Леблона делались попытки печатания гравюр с углубленных досок в многих красках, и что ученики Леблона уже не умели удачно подражать искусству своего—талантливого, забытого теперь—учителя. В этой книжке, со слов Леблона, рассказывается, как получить всевозможные краски путем смешения трех основных, при чем главным условием ставится, чтобы краски были прозрачны — так как иначе, будучи налагаемы одна на другую, верхняя совершенно скроет краски, оттиснутые первыми досками.

Вероятно, в зрении Леблона была какая-то причудливая оптическая особенность, так как ни одному из его последователей не удавалось достичь ни искусства Леблона в разложении всех цветов картины на три основные, ни умелого подбора оттенков тех же трех основных красок. Из той же книжки мы узнаем, что у учеников Леблона, когда они работали самостоятельно, получались не прекрасные копии, подобные образцам их учителя, а буквально „зеленый“ или „синий ужас“,—вследствие господства синей краски.

Наиболее удачно работал в этом направлении ученик Леблона, Антуан Роберт, но распространить изобретение своего учителя и он не оказался способным. Однако, труды Леблона не пропали даром, и вторая половина XVIII века дает великолепный расцвет красочной гравюры во Франции и в Англии, — но гравюры, выполненной либо со многих досок, либо путем нанесения ряда красок на одну и ту же доску—и быстрого, до высыхания, оттискивания на бумаге.

Наибольшей славы в этой области достиг художник-гравер Дебюкур (1755—1832), выполнивший многокрасочным гравированием много чужих и своих картин, из которых наиболее известны: „Прогулка в галлерее Пале-Рояля“ (1787) и „Общественное гулянье в Пале-Рояле“ (1792). Он иллюстрировал также и книги, и, не считая мелких, его наиболее крупные достижения в этой области—8 эстампов в красках в издании идиллии греческого поэта Мусея: „Héro et Léandre“, переложенной вольными стихами (1801 г., издание Дидо [2]).

„Невозможно рассказать, сколько жизни и вдохновения в этом высоко-художественном применении искусства, в сущности довольно механического; сколько прозрачности и легкости в общем колорите, тонкости в оттенках, изящества в формах головок, шелковистости и переливчатости всего гармонического ансамбля. Это—почти совершенство и последнее слово (в области гравюры)“—говорит Р. Порталис [3]).

Последнее слово аристократического искусства XVIII века, с его мотыльковыми наслаждениями, сказано: напрасно Дебюкур, живя еще до 1832 года,—продолжает в этом направлении; его работы XIX века неудачны, мертвенны, тяжелы. Пришла буржуазия, хозяйственная,

---

[1]) „L'art d'imprimer les tableaux, traité d'après J.-C. Le Blond (par Gauthier de Mont-Dorge)“. Paris, 1756.

[2]) О работах Дебюкура см. статью Н. Соловьева в № 2 „Русского Библиофила“ за 1911 г.

[3]) Roger Portalis, цитир. соч., т. I, стр. 139.

деловая и будничная. Место бескорыстной по-своему—за чужой счет—легкомысленной аристократии, создававшей моды французского двора, займет расчетливая даже в наслаждениях супруга буржуа.—И, конечно, собратьям всех этих художников—„пенсионеров королей", случалось—живших во дворцах при своих меценатах,—придется поселиться в мансардах (чердаках), создать типичную для XIX века художественную богему, поставляющую для своих новых клиентов товар по их вкусу и отводящую душу—в карикатурах на своих заказчиков.

Гравюра на меди XVIII века — требует много времени и таланта гравера и стоит дорого. XIX век, в соответствии с запросами нового потребителя — буржуазии, не столько заботящейся о своих наслаждениях, сколько о захвате рынка,—создаст дешевые способы воспроизведения иллюстраций, а позже—совсем устранит необходимость в таланте, введя чисто-механические способы иллюстрирования книг. Все эти фабриканты и продавцы мебели и посуды, подтяжек и набрюшников, фармацевты и виноторговцы и их идеологи—адвокаты и духовенство—провозгласят новый лозунг: „дешевизна и удобство".

Какими изобретениями ответит на этот призыв искусство книгопечатания—увидим ниже.



Гравюра на дереве Папильона.



Гравюра Прюдона „Дафнис и Хлоя“. 1800 г.



Продавщица книг и газет в XVIII веке.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

ЭВОЛЮЦИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В XVIII ВЕКЕ.



МЕЖДУ тем, как в легкомысленной—в своих придворных и дворянских верхушках—Франции наше искусство идет главным образом по пути изящного иллюстрирования,— в буржуазной Англии мы наблюдаем в это же время упорные работы по улучшению красоты внешнего вида книги вообще и шрифтов в особенности.

Здесь в начале XVIII века работает над усовершенствованием шрифтов знаменитый гравер и словолитчик Вильям Кэслон (Caslon, 1693—1766), отливающий к 1722 году прекрасные коптский, этрусский, греческий, санскритский, сирийский шрифты, затем—дающий красивые рисунки для латинских и английских литер [1]). Благодаря его работам, Англия совершенно эмансипируется в словолитном деле от континента Европы.

Продолжает дело Кэслона—достигая еще большей красоты отливаемых им шрифтов—Джон Баскервилль (Baskerville, 1706—1775), человек, выходящий из ряда обыкновенных во многих отношениях. Сначала—с 1726 года—учитель чистописания и, следовательно, каллиграф в Бирмингаме, — в 1745 году он начинает заниматься лакировальным делом, быстро богатеет — и, благодаря этому, Баскервилль с 1750 г. может отдаться страсти,—очевидно, зародившейся давно,—к созданию новых красивых шрифтов. Он, имея перед собою опыт Кэслона, сам рисует, гравирует, отливает изящные, невиданные в Англии по прелести латинские литеры и знаменитые курсивы, сам набирает, сам принимает участие в изготовлении станков для печатания.

Затем Баскервилль переходит и к издательской деятельности, при чем вносит революцию в книжное дело: печатая в 1757 году Виргилия, он

---

1) Faulmann, цит. соч., стр. 462. Lorck, цит. соч., т. II, стр. 28; т. I, стр. 269.

прессует бумагу для издания между горячими металлическими пластинами — и придает бумаге блеск, делая листы близкими по виду к пергаменту. Положено начало применению веленевой (фр. vélin, peau de vélin—тонкий пергамент) бумаги. Вслед за этим Баскервилль печатает изобретенной им новой прекрасной краской образцовые по красоте издания классиков, из древних Горация, Ювєнала, Персия, Теренция, Катулла, Овидия, затем — Мильтона („Потерянный и возвращенный рай"), полную т.-наз. Кэмбриджскую Библию и т. д. Все его издания— шедевры для того времени, и в его шрифтах—не только красота, но и удивительная четкость—облегчающая процесс.чтения: сказывается практичность англичан.

Одно из самых замечательных изданий, напечатанных в его типографии—четыре тома „Orlando furioso" („Неистовый Роланд"), гениального итальянского поэта эпохи Ренессанса, Людовико Ариосто (1474—1553). Эта знаменитая поэма переиздавалась сотни раз, но когда некие книгопродавцы Молини обратились к Баскервиллю, он сумел создать шедевр. Для иллюстрирования были приглашены лучшие художественные силы Франции—Грез, Монне, Моро, Кошен, Эйзен, гравировали их рисунки четырнадцать первоклассных парижских граверов. Это издание in-octavo (в восьмерку), но сто экземпляров было отпечатано на большой бумаге, in-quarto (в четверку), и часть была послана в Париж, чтобы одеться в переплет лучшего переплетчика того времени, Дерома [1]).

Эта книга была последней, выпущенной Баскервиллем (в 1773—1775 годах).

Баскервилль—будучи, по отзывам современников, человеком в лучшем значении этого слова, резко выделялся из своей среды, питая ненависть к религиозным культам, в особенности к католицизму; некоторые историки книгопечатания считают это достаточным основанием, чтобы сказать о нем только несколько беглых слов, а Dupont совсем обошел молчанием этого величайшего после Кэкстона книгоиздателя Англии.

Знаменитое завещание Баскервилля настолько характерно для англичанина XVIII века, да еще издателя Кэмбриджской Библии,—что следует привести несколько строк из этого замечательного документа. Перечислив, кому что он оставляет в наследство,—Баскервилль говорит:

„Удостоверяю, что я разделяю все свое имущество и капитал,—как выше указано,—по своей воле, но с тем условием, чтобы моя жена, в согласии с душеприказчиками, похоронила мое тело в здании конической формы, построенном в моей усадьбе и служившем до сих пор мельницей, которое я теперь воздвиг до большей высоты и где я заказал вырыть склеп для моего тела. Это желание покажется многим, без сомнения, безумием, но я обдумываю это безумие уже несколько лет, так как питаю большое презрение ко всяким видам суеверия, к комедии „святой земли" и т. д. Я смотрю на то, что именуется божественным откровением (исключая крохи морали, к нему

[1]) H. Cohen, цит. соч. 1912 г., стр. 95.

примешанные), как на наиболее бесстыдное злоупотребление чувствами народа—из всего того, что когда-нибудь придумали для игры родом человеческим. Я хорошо знаю, что эта декларация будет предметом строгой критики невежд и ханжей, которые не умеют даже различить религии от суеверия и которым внушили, что одной морали (охватывающей, по-моему, все обязанности человека к богу и ему подобным) недостаточно для того, чтобы человек был достоин его милостей,— раз, как они уверяют, не исповедуешь веры в известные таинства и нелепые догматы, в которых они понимают не больше лошади. Я объявляю, что мораль есть моя религия и правила для всех моих действий,—которые я и призываю, как доказательство, насколько моя вера соответствовала моему поведению“ [1]).

PUBLII VIRGILII

MARONIS

BUCOLICA,

GEORGICA,

ET

AENEIS.

BIRMINGHAMIAE:

Typis JOHANNIS BASKERVILLE.

MDCCLVII.

После кончины Баскервилля—его жена не продолжала дела, и все его шрифты приобрел—за 3.700 фунтов стерлингов — гениальный драматург, предприимчивый и разносторонний Бомарше, открывший с компаньонами типографию в городе Кель (около Страсбурга, в Бадене) и напечатавший там в 1784—89 г.г. знаменитые 70-и 92-томные издания сочинений Вольтера, с гравюрами Моро, в пяти разных тиражах (от самой роскошной до простой бумаги), уверяют, что в 28.000 экземплярах [2]). Так—шрифты английского „богоборца“ послужили для печатания сочинений величайшего французского скептика и врага суеверий и ханжества.

---

[1]) Приводя текст этого завещания, известные ультра-роялисты братья Michaud в „Biographie Universelle“, изд. 1843 г., т. III, стр. 222, сопровождают его язвительными замечаниями, называя „галиматьей“ последнюю волю этого лучшего человека.

[2]) H. Cohen, цит. соч. 1912 г., стр. 1045.

Кстати сказать, участие Бомарше в типографском предприятии — далеко не единичное для великих людей и писателей: Вениамин Франклин (1706 — 1790) не только был — вместе с Вашингтоном — одним из освободителей Соединенных Штатов от британского ига, выдающимся моралистом, физиком, изобретателем громоотвода, но—в молодости — и типографом в Бостоне.

На могиле знаменитого освободителя Америки положен камень с надписью, сочиненной им самим: „Тело Вениамина Франклина, книгопечатника,—подобно переплету старой книги, листы из которой вырваны, позолота и обложка уничтожены,—лежит здесь, как пища для червей. Но сочинение не погибло, ибо оно выйдет—такова его вера— еще раз в новом и лучшем издании, пересмотренное и исправленное создателем“ [1]).

Ричардсон, автор излюбленных в начале прошлого века „Памелы“, „Клариссы“ и „Грандисона“, был в юности учеником в одной лондонской типографии и после семи лет учения—стал корректором.

Ретиф-де-ля-Бретонн, этот утопист и эротический писатель XVIII века, написавший более 200 томов,—был в ранней юности учеником-наборщиком. В тридцать три года — он писал свой первый роман, будучи мастером в типографии.

Один из величайших романистов, Бальзак [2]) и национальный поэт Франции, Беранже—в юности были типографами.

Может быть, набор и печатание сочинений других писателей, пробуждая честолюбивые струнки в душе этих великих людей,—толкнули их на писательский путь.

Между тем, как Баскервилль создавал славу английского книгопечатания,—в Италии, в Парме, Джиамбаттиста Бодони, лучший по красоте его шрифтов из типографов XVIII столетия, был занят „реабилитацией Италии“, где—цитируя великолепный отзыв жюри на парижской выставке 1806 года об его издании Виргилия—„типографское дело было до Бодони более заброшено, чем в любой другой стране Европы“ [3]).

Бодони (1740 — 1814), сын типографа, работал в типографии католической „Конгрегации пропаганды веры“ в Риме и обнаружил такие таланты в своем деле, что был приглашен в 1768 году в Парму, для организации типографии Пармского герцога. Здесь он отлил — в сотрудничестве с братьями Аморетти — сотни красивейших латинских, французских и для всевозможных языков шрифтов,— создав в этой области те шедевры, которые и до сих пор являются образцами для словолитен. Его выдающаяся работа,—как и у Баскервилля, к которому Бодони хотел было поехать в обучение и у которого, несомненно, заочно многому научился, — Виргилий 1793 года, каждая страница которого является ювелирной работой. Затем — он издал Горация, „Осво-

---

1) Оригинальный английский текст—у C. Faulmann, цит. соч., стр. 470.

2) Роскошное издание: „La jeunesse de Balzac. Balzac imprimeure“, par C. Hanotaux et G. Vicaire. Paris, 1903. Также у Dupont, цит. соч., т. II, стр. 88—95.

3) Dupont, цит. соч., т. I, стр. 437.

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese ef-

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad fi-

Quousque tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem

publici consilii particeps, notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm. Nos autem, viri fortes, satisfacere reipublicæ videmur, si istius furorem ac tela vitemus. Ad

MARCUS TULLIUS CICERO ARPINAS ORATOR

LATINAE ELOQUENTIAE PATER AC FACILE PRINCEPS.

„Гарамоновские“ шрифты Бодони, из „Manuale tipografico“.

божденный Иерусалим" Торквато Тассо, Расина, Буало, „Телемака",— если называть его наиболее великолепные издания. В 1806 году он напечатал „Отче Наш" на 155 языках, в 1808—свою лучшую работу, Гомера на греческом языке. По нескольку экземпляров роскошнейших из своих изданий Бодони печатал на пергаменте,—что, впрочем, было не редкостью в то время.

Его типография привлекала к себе любопытство и коронованных лиц и других путешественников. Знаменитый французский писатель Стендаль (Мари-Анри Бейль, 1783 — 1842) рассказывает, как, при посещении им типографии Бодони, последний спросил Стендаля, какие из его французских изданий больше ему нравятся. Стендаль ответил, что—все прекрасны, но Бодони попросил его внимательно посмотреть, нет ли чего-нибудь исключительного в выходном листе сочинений Буало. Стендаль ничего не нашел, тогда рассерженный Бодони закричал: „Ах, господин, Boileau des Preaux в одну строку большими буквами, — я потратил шесть месяцев, пока сделал это красиво" [1]).

Под конец своей жизни—Джиамбаттиста Бодони много работал над „руководством для типографов", которое он издать не успел; его жена выполнила эту священную обязанность, воздвигнув, таким образом, Бодони лучший памятник [2]). В этом „Manuale" образцы более 250 разных отлитых Бодони шрифтов, некоторые из которых действительно поражают своей красотою и ясностью при чтении, некоторые посредственны. „Но весь ансамбль дает прекрасное представление о богатстве типографии Бодони, и мы видим здесь такое разнообразие шрифтов, какого напрасно будем искать в каком-либо другом предприятии этого рода" [3]).

Подвести итоги достижений типографского дела в XVIII веке — выпало на долю приобретшей всемирную известность семьи Дидо. Старший представитель этой семьи, занявшийся книгопечатанием Франсуа Дидо (1689 — 1757) основал фирму в Париже, существующую и до сих пор,—еще в 1713 году. От него пошло многочисленное и богатое способными и талантливыми людьми поколение, давшее и издателей, и словолитчиков, и типографов, и книготорговцев, и бумажных фабрикантов,—при чем постепенная концентрация капиталов и опыта в одной семье, обосновавшейся в центре культурной жизни того времени, дала ей возможность стать к концу XVIII века не только наиболее выдающейся издательской фирмой Франции, но и поставщицей шрифтов на многие типографии Европы и даже России.

Из крупнейших по своим заслугам представителей семьи мы назовем одного из сыновей основателя фирмы, Франсуа-Амбруаза Дидо (1730 — 1804), который популяризировал в своих изданиях достижения Баскервилля и Бодони, от первого заимствовав его открытие веленевой бумаги, от второго—красоту шрифтов. Конечно, заслуги Франсуа-

1) Faulmann, цит. соч., стр. 446.
2) „Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni". Parma, 1818, 2 тома in-4.
3) Brunet, цит. соч., т. I, стр. 1027.

Амбруаза велики, поскольку он, находясь в центре культурной жизни XVIII века—Париже, широко по всей Европе распространил лучшие достижения двух своих предшественников.

Франсуа-Амбруаз наиболее известен своими прекрасными изданиями французских классиков по заказам Людовика XVI, для дофина—наследника престола. Им были изданы в этой серии, в незначительном числе экземпляров, Мольер, Буало, Лафонтен и другие—конечно, охотно приобретавшиеся дворянством,—благодаря соответственной надписи на выходных листах: „Предназначенные для воспитания дофина".

Он же усовершенствовал типографский станок, заменив некоторые деревянные части металлическими.

Из сыновей Франсуа-Амбруаза—младший, Фирмэн (1764—1836) известен не только как крупный ученый, бывший членом ученых институтов и Французской Академии, но и рядом серьезных открытий в области техники книгопечатания.

ТИПОМЕТРИЯ. Франсуа-Амбруазу и Фирмэну Дидо мы обязаны, во-первых,—окончательным установлением правильных и принятых быстро везде типографских мер. Как мы говорили ранее,—до середины XVIII в. каждый словолитчик отливал шрифты по произвольным размерам.

В 1730 году парижский словолитчик Фурнье Старший приобрел в собственность самую крупную и известную парижскую словолитню, фирмы Ле-Бе, существовавшую с XVI века и еще в 1561 году купившую матрицы после упоминавшегося нами знаменитого словолитчика Гарамона. В 1736 году брат Фурнье Старшего, Фурнье Младший, приступил к выработке единой для всех словолитен типографской меры. Будучи сам рисовальщиком, резальщиком и отливщиком шрифтов,— Фурнье попытался согласовать обычные размеры употреблявшихся тогда шрифтов с французскими мерами длины, взяв за основу королевский фут (pied-du-roi — „нога короля", размером около $7^1/_4$ вершков (!) или 32,4 сантиметров), в котором 12 дюймов, в дюйме 12 линий, в линии 12 пунктов. Шестую часть линии (два пункта) Фурнье принял, как самую меньшую типографскую меру—один пункт (точка), и отсюда повел все свои вычисления.

Его работы, длившиеся тридцать лет и давшие в результате как удобные для чтения и довольно изящные шрифты, так и начала т и п о м е т р и и,—изложены в двух томах его „Типографского руководства" [1]). К сожалению, Фурнье не успел закончить этого труда и напечатать третий и четвертый томы, посвященные: один—типографскому делу в полном объеме и другой—истории известных книгоиздателей [2]).

Шрифты Фурнье Младшего,—которые в его „Типографском руководстве" представлены в многочисленных образцах, хотя удобны для чтения, но особой красотою не выделяются.

Фурнье в своих работах допустил незначительную ошибку (из-за отсутствия точного образца фута), и его пункт оказался несколько

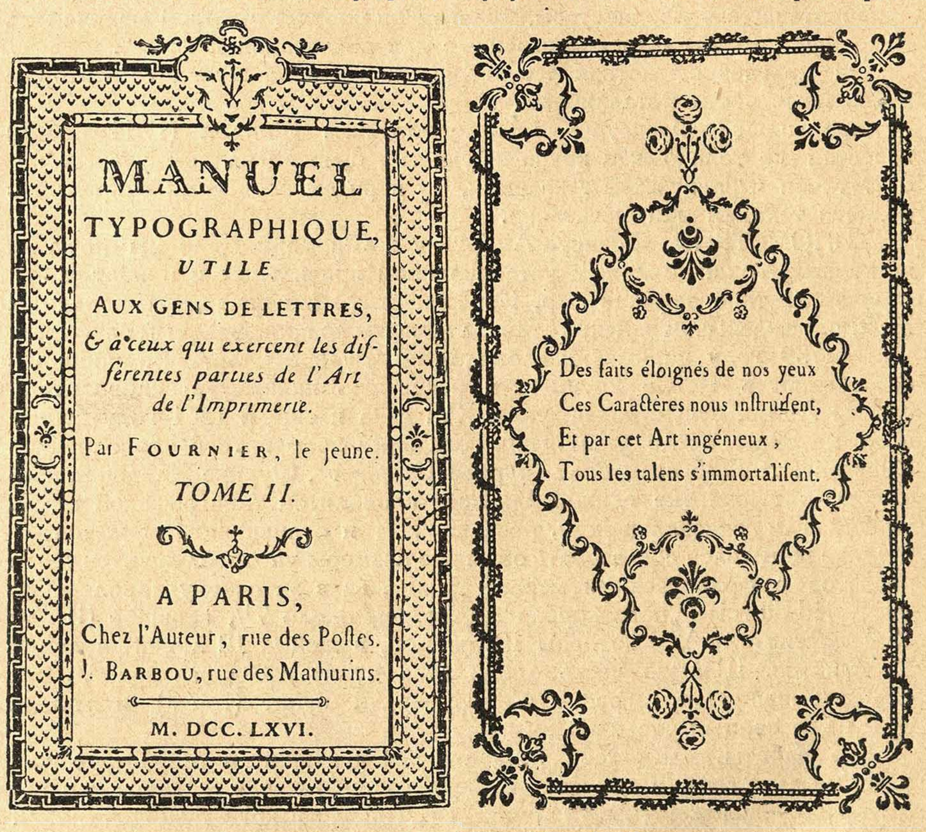
---

1) F o u r n i e r l e J e u n e: „Manuel typographique". Paris 1764—66, 2 vol.

2) Впрочем, Ф у р н ь е успел напечатать пять очерков, под заглавием: „Traités historiques et critiques sur l'origine et les progrès de l'imprimerie". Paris 1764.

меньше математически-точной шестой части линии. Фирмэн Дидо эту ошибку исправил (11 пунктов = 12 пунктам Фурнье), и усовершенствованная им система, благодаря своему удобству и выгодности для типографов, постепенно была принята словолитчиками всего мира.

Важность этого нововведения легко себе представить, зная, что типографу чрезвычайно важно, даже необходимо знать заранее, выписывая от словолитчика шрифты,—будут ли они по своим размерам



Выходной лист и его оборот Manuel'я Фурнье.

соответствовать уже имеющемуся в типографии материалу. Напр., на этой странице все шпации между словами в строке имеют в вышину 10 пунктов, соответствуя кеглю (высоте) корпуса; в примечаниях — 8 пунктов, по кеглю петита. Наборщик совершенно точно знает, какая длина строки (в нашей книге—$6^3/_4$ квадратов), какой размер страницы, в ширину и вышину, и чистого набора текста, и с колонтитулом, стоящим вверху страницы. Если наборщик, который набирает настоящий текст, попадет в любую другую типографию в Европе (в Америке и Англии меры несколько иные, хотя и близкие к нашим)—он встретится со шрифтом и типографским материалом, построенными

по одним и тем же мерам, и его работа значительно облегчится. Типограф где нибудь, скажем, во Владивостоке или в Мадриде может обратиться в любую словолитню Европы—и получить оттуда шрифты и материал, соответствующие имеющимся уже у него, указав только нужные размеры. Словом, система типографских мер—типометрия—имеет не меньшее значение для типографов, как меры веса, длины, объема—для торговли и промышленности.

Набор книги — это сложная работа чисто-мозаичного типа, а как при этом важна точность размеров набираемых кусочков металла, чтобы вся набранная страница являлась как бы слитой в одно целое,—понятно каждому.



Фирмэн Дидо.

К сожалению, после введения этой системы типографских мер—вышина шрифта („рост") была установлена не одинаковая. Именно, во Франции полный рост шрифта, от его основания до верхней плоскости буквы —„очка"— имеет $62^2/_3$ пункта, в России—66 пунктов. Так что русские типографии были вынуждены приобретать шрифты в русских же словолитнях,—т. к. печатание текста, набранного шрифтами разной вышины, конечно, невозможно.

После окончательного введения, в 1799 году, во Франции метрической системы мер,—оказалось, что в метре заключается 2.660 пунктов. Все попытки ввести в типографиях десятичную систему не привели ни к каким результатам, и типографская система—двенадцатеричная (12 пунктов = 1 ц и ц е р о, 4 цицеро = 1 квадрату, т.-е. к в а д р а т = 48 пунктам). О применении этих мер в типографском деле, о названиях шрифтов и т. п. мы будем говорить далее.

СТЕРЕОТИП. Второй крупнейшей заслугой Фирмэна Дидо является введение в типографском деле стереотипии.

Стереотипия (от греч. στερεός—твердый, крепкий) есть искусство получения точных к о п и й с типографского набора, отлитых из металла, в виде цельных досок, в целях печатания с этих досок. Попытки—и довольно многочисленные — найти способ изготовления стереотипа известны с XVII века. По мере того, как спрос на книгу увеличивался,—все чаще являлась потребность в повторных изданиях; между тем, никакая типография не обладала такими запасами шрифта, чтобы со-

хранять набор целой книги в несколько сот страниц. Да это было бы и очень убыточно, т. к. десятки, а часто и сотни пудов типографского материала выходили бы из оборота типографии. Когда отпечатается второе издание? Может-быть, только через несколько лет, и тогда опять явится вопрос—не оставить ли весь набор для третьего издания. Ясно, что путь сохранения набора книги очень невыгоден, и в таком случае в стоимость издания книги следует включить полную стоимость шрифта, значит увеличивать цену книги—и, следовательно, понижать ее тираж: чем дороже книга, тем ее тираж меньше, кроме исключительных случаев.

Вместе с тем, тиражи изданий постепенно—по мере опять-таки расширения книжного рынка в связи с распространением образования, зависящим в первую очередь от новых условий торговли,— увеличивались. Это создавало новое неудобство, в виду быстрого изнашивания шрифтов. Вспомним, что печатание происходило на станке, ручным способом,— и давление верхней доски пресса на набор, хотя и смягчавшееся большим количеством листов бумаги на декеле, не могло быть равномерным. Если при малых тиражах изнашивание шрифтов мало замечалось, то при больших заводах, в несколько тысяч экземпляров,—шрифты стирались заметно, что вело к слишком быстрому изнашиванию наиболее ценного типографского материала.

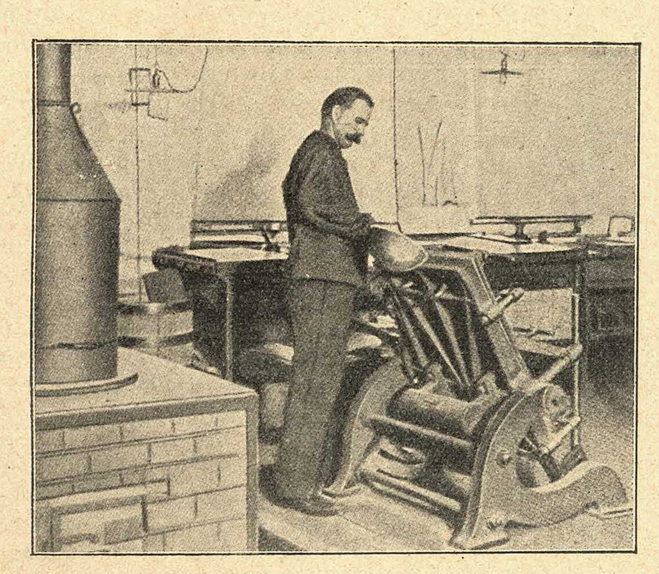
Великая французская революция чрезвычайно повысила интерес широких масс народа к общественной жизни [1]). Тиражи газет—в особенности в Париже—стали достигать десятков, может-быть сотни тысяч экземпляров. Издание газеты требует исключительной быстроты; здесь каждый час, иногда даже минута опоздания отражаются уменьшением тиража; и, конечно, печатать одним набором, на одном станке, дававшем не более 3.000 оттисков в сутки,—нечего было и думать: так номер газеты с сообщением о событиях, скажем, 9 ноября,—выходил бы только 15—20 ноября. Вместе с тем, и тиражи некоторых книг после революции сильно увеличились. Вспомним, что уже перед революцией сочинения Вольтера были, как уверяют, изданы в Келе в 28.000 экземпляров. Следовательно, вопрос о получении многих металлических копий с одного набора,—чтобы была возможность печатать издание сразу на нескольких или многих станках,—стал чрезвычайно остро. И, конечно, новый спрос был удовлетворен новым предложением.

До революции способы получения стереотипа нащупывались в разных направлениях. Пытались то путем нагревания задней стороны набора сплавлять между собою буквы,—что, во-первых, не давало удовлетворительных результатов, а во-вторых, не только не создавало экономии, но приводило в негодность шрифт; то прибегать к наложению на готовый набор тонких листов трудноплавкого металла и сильному прижиманию этих листов к набору, чтобы получить матрицу—и отлить

---

1) С мая по декабрь 1789 года только в Париже печатались, некоторые по несколько дней—более 150 газет. См. Г. Кунов. „Французская пресса в первые годы великой революции", II изд. 1920, стр. 12.

в нее стереотип; но — шрифт при этом совершенно сбивался, а матрица не получалась или получалась плохая. Позже—пришли к выводу, что для получения матрицы нужно применять мягкую массу. Для этого пытались использовать неодинаковую плавкость металлов, прибавляя к типографскому металлу медь,—чтобы отливать трудноплавкие шрифты и затем—на набор из такого шрифта накладывать лист мягкого металла (свинца), сильным давлением втискивать верхушки букв набора в этот лист и в полученную таким образом матрицу, после снятия ее с набора,—отливать стереотип из еще более легкоплавкой смеси металлов, в момент начала застывания смеси. Но легко понять, что при этом отливка шрифтов была чрезвычайно затруднена, они значительно удорожались,— и, вместе с тем, полученные стереотипы — несмотря на всякие ухищрения — часто не были вполне удовлетворительными. Понятно, что стереотип должен быть совершенно точной копией, передавая все тонкие волоски букв, сохраняя ровную, плоскую поверхность очков всего набора и клише.



Ручная отливка стереотипа.

В результате всех этих опытов стало ясно, что для получения матрицы с плавкого набора нужно было использовать неплавкий и жидкий или мягкий, но быстро твердеющий при высушивании материал. В то время такой материал был известен, — в виде гипса, применявшегося и при отливке медалей, и в других областях — для получения точных копий с предметов. Если первые опыты с применением гипса для изготовления матриц (ювелир шотландец Гед, около 1725 года) были, вероятно, мало удачны,—то благодаря трудам доктора Тиллоха в Глазго и типографа Фуле, а затем — вместе с ними—лорда Стэнгопа, постепенно способ получения гипсовых матриц был усовершенствован, и в начале XIX века стал широко применяться.

Способ изготовления гипсовых стереотипов был, вкратце, таков: когда набор готов, то делали раствор из мелкого порошка мягкого гипса—алебастра и воды; затем кистью намазывали эту полужидкую массу на набор и заливали все еще слоем гипса, разглаживая его сверху линейкой. При высыхании гипс имеет способность несколько

расширяться (как и бумага) и благодаря этому заполняет мельчайшие промежутки шрифта. Когда гипсовая масса застывает, то ее легко снять с набора; получалась матрица—доска-форма с обратным, „зеркальным" и углубленным изображением всего набора. Матрицу высушивали в особо устроенной печи—и, повернув ее лицом вниз, накладывали на форму с расплавленным металлом—и притискивали, благодаря чему металл заполнял все малейшие углубления гипсовой формы. После застывания металла—гипсовую матрицу снимали; но, вследствие высокой температуры металла, гипс делался хрупким—и матрица больше не годилась. Конечно, набор, посде снятия матрицы, можно разобрать по кассам—и, таким образом, получалась возможность набирать дальнейшие листы книги или другую книгу или газету, а матрицу можно было снимать вторично—если нужно было—и со стереотипа.

Фирмэн Дидо и его брат Пьер широко использовали открытие стереотипа, и Фирмэн даже продавал готовые стереотипы типографам; так, в 1799 году он предложил стереотипы издания Виргилия всего по 3 франка за страницу; это дело широкого развития—по понятным причинам—не получило, но, благодаря крупной клиентуре Дидо в типографском мире Европы той эпохи,—стереотипирование стало распространяться широко.

Но гипсовое стереотипирование имело свой большой недостаток: для повторных изданий приходилось хранить не легкие матрицы, с которых производилась отливка, а сравнительно тяжелые металлические доски; с одной гипсовой матрицы больше одной металлической отливки так и не удавалось получить.

Чтобы не возвращаться к этому вопросу, укажем, что переворот в стереотипном деле произвел Жену (Genoux), наборщик из Лиона, в 1829 году получивший патент на бумажную стереотипию.

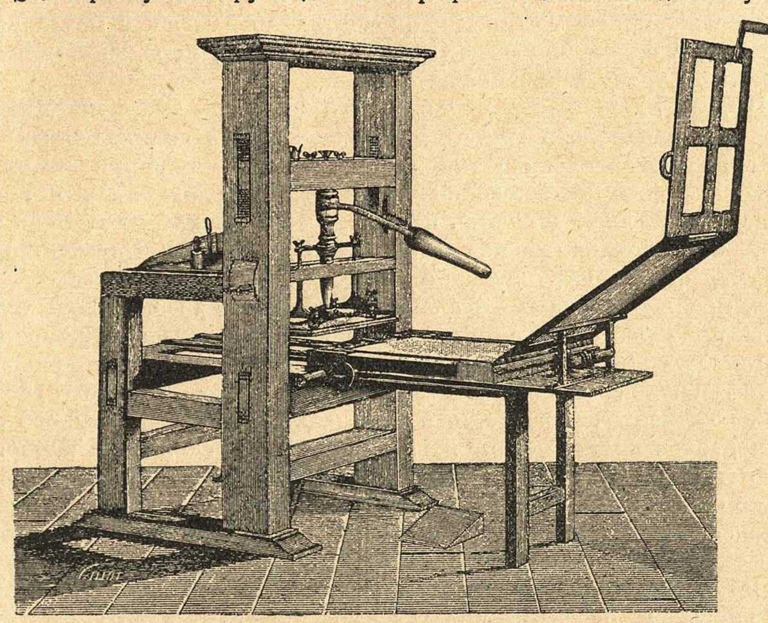
Его способ таков: вместо гипса Жену брал несколько листов самой тонкой бумаги, склеивал их между собою крахмалом (клейстером)—и накладывал на готовый набор Затем мягкая масса сырой от клея бумаги приколачивалась жесткими плоскими щетками к литерам, так что, при умелой работе, заполнялись все самые мелкие отверстия в шрифте и между словами и строками.

Все те места, которые не должны при печати касаться краски (пространство между страницами, пробелы в концах строк) закладываются с задней стороны матрицы тонкими полосками картона,—иначе при отливке они могут продавиться. Сверх всей матрицы наклеивается еще лист бумаги,—чтобы эти куски картона не вываливались.

Когда работа кончена—то всю массу набора с наложенной матрицей подогревают под прессом, чтобы матрица высохла; при этом, в силу некоторого расширения бумаги, она заполняет малейшие промежутки. После чего снимают без труда матрицу с набора—получается очень мягкая, гибкая и в то же время вполне выдерживающая давление расплавленного металла обратная копия с набора. Остается эту матрицу вставить в особый, очень простой конструкции, станок лицом кверху—и налить расплавленный металл, который остывает в несколько минут—и получается металлический стереотип, годный для печатания с него.

При умелом стереотипировании бумажная матрица может служить много раз. В сухом месте такая матрица может храниться много лет и, следовательно, при первом издании книги в несколько сот страниц достаточно снять матрицы, чтобы при втором издании, развязав их пачки — очень удобные для хранения,— снова, отлив стереотип, печатать книгу, не прибегая совсем к набору.

ПЕЧАТНЫЙ СТАНОК. Третий важный вклад Фирмэна Дидо и его отца, Франсуа-Амбруаза, в типографское дело—введение усовер-



Общеупотребительный в XVIII веке печатный станок. На выдвинутом реале прикреплен, справа вверх, декель; над ним, правее.— рашкет, прижимающий бумагу к декелю, с прорезами для страниц набора.

шенствованного печатного станка. Как мы знаем, станок Гутенберга был деревянный, и типографы до XVIII века вносили мало улучшений в эту область, лишь понемногу заменяя деревянные части металлическими. Если мы осмотрим хранящийся в т.-наз. Архиве старопечатного двора (б. Типографская библиотека) в Москве на Никольской ул. станок, на котором печатал Петр I,—то увидим, что главные его части—деревянные. А для Петра I, конечно, голландские типографы постарались доставить лучшее, достигнутое в то время типографской техникой.

В течение XVIII века замена деревянных частей железными пошла более быстрым темпом, и к концу века Франсуа-Амбруаз Дидо и упомянутый лорд Стэнгоп добились замены всех деревянных частей и построили станки сплошь из металла, казавшиеся по своей красоте игрушками в сравнении с неуклюжими станками прежнего времени, укрепленными на массивных балках, упиравшихся в пол и потолок.

Правда, в то время выделывались и деревянные станки, как видно, напр., по описанию походного печатного станка Наполеона, построенного из красного дерева и оставленного в Москве после его бегства. Станок этот—с маленькой площадью для формы, в $3 \times 3^1/_2$ вершка—весит всего $4^1/_2$ пуда. С 1820 года станок был в Вологде, одно время валялся в помещичьем каретнике и в 1879 г. был продан, как музейная редкость, крупнейшей словолитне О. И. Лемана в Петербурге [1].

Также и верстатка для набора литер в строки, бывшая до XVIII века деревянной,—в то время окончательно заменена металлической, железной, с одной подвижной краевой стенкой, передвигаемой в зависимости от требуемой ширины строки.

ШРИФТЫ. Наконец, четвертой заслугой Фирмэна Дидо были отливка и введение в обиход материка Европы великолепных по красоте очка многочисленных типов литер. Самостоятелен он был, впрочем, только в одном нововведении—в изобретении рукописных шрифтов. До него курсивные шрифты, поведшие свое начало от Альдов и Гарамона,—были наклонные, напоминающие рукописные; Фирмэн Дидо ввел шрифты, вполне имитирующие рукопись, отлитые с таким расчетом, чтобы при наборе каждого слова соединительная черточка от одной буквы примыкала к другой, и получалось впечатление непрерывного письма, да еще с росчерками. Конечно, пришлось отливать очень много литер, так как первые буквы каждого слова должны были быть без соединительных черточек впереди, а последние буквы для каждого слова—без черточек позади,—что, в свою очередь, усложняло набор. И эти шрифты большого распространения получить не могли, применяясь только в области печатания разных пригласительных билетов, визитных карточек, да имитации, неточной, конечно,—подписей под перепечатками официальных бумаг, предисловиями и т. д.

Остальные, очень многочисленные, шрифты Фирмэна Дидо, поставлявшиеся им на всю Европу,—дают незначительные достижения в сравнении с шрифтами Бодони; но последний довел изящество шрифта до такого совершенства, что конкурировать с ним было трудно. Однако, капиталистическая постановка дела дала возможность Дидо приобрести самую большую известность и в деле создания шрифтов. Наиболее красивые шрифты—крупные, круглые, четкие, без затрудняющих чтение и портящих зрение слишком тонких концов линий у букв—Фирмэн Дидо рисовал и отливал для своего брата, Франсуа-Амбруаза, который напечатал ими шедевры французского печатного дела, изданные in-folio—Виргилия с гравюрами 1798 года, Горация 1799 года, Расина 1801—1805 годов—соперничающих по красоте с вышеназванными подобными изданиями Бодони. И то самое жюри Парижской выставки 1806 г., давая восторженный отзыв о Виргилии, изданном Бодони в 1793 году, аттестовало и Расина, изданного Дидо, как величайшее типографское произведение всех времен“ [2]).

---

[1]) Историю и описание этого станка см. в „Записках краеведческого кружка при Вологодском педагогическом институте“, № 1, Вологда, 1922 г., стр. 6.

[2]) C. Lorck, цит. соч., т. II, стр. 178.

В 1801 году—Пьер Дидо издает поэму греческого поэта Мусея: „Héro et Léandre“, в поэтическом переложении chevalier de Querelles, с 8 эстампами в красках с рисунков Дебюкура, гравированных самим художником. Прекрасная бумага, превосходные шрифты, талантливые гравюры в красках—как бы шедевр, показывающий все достижения типографского искусства к концу XVIII века.

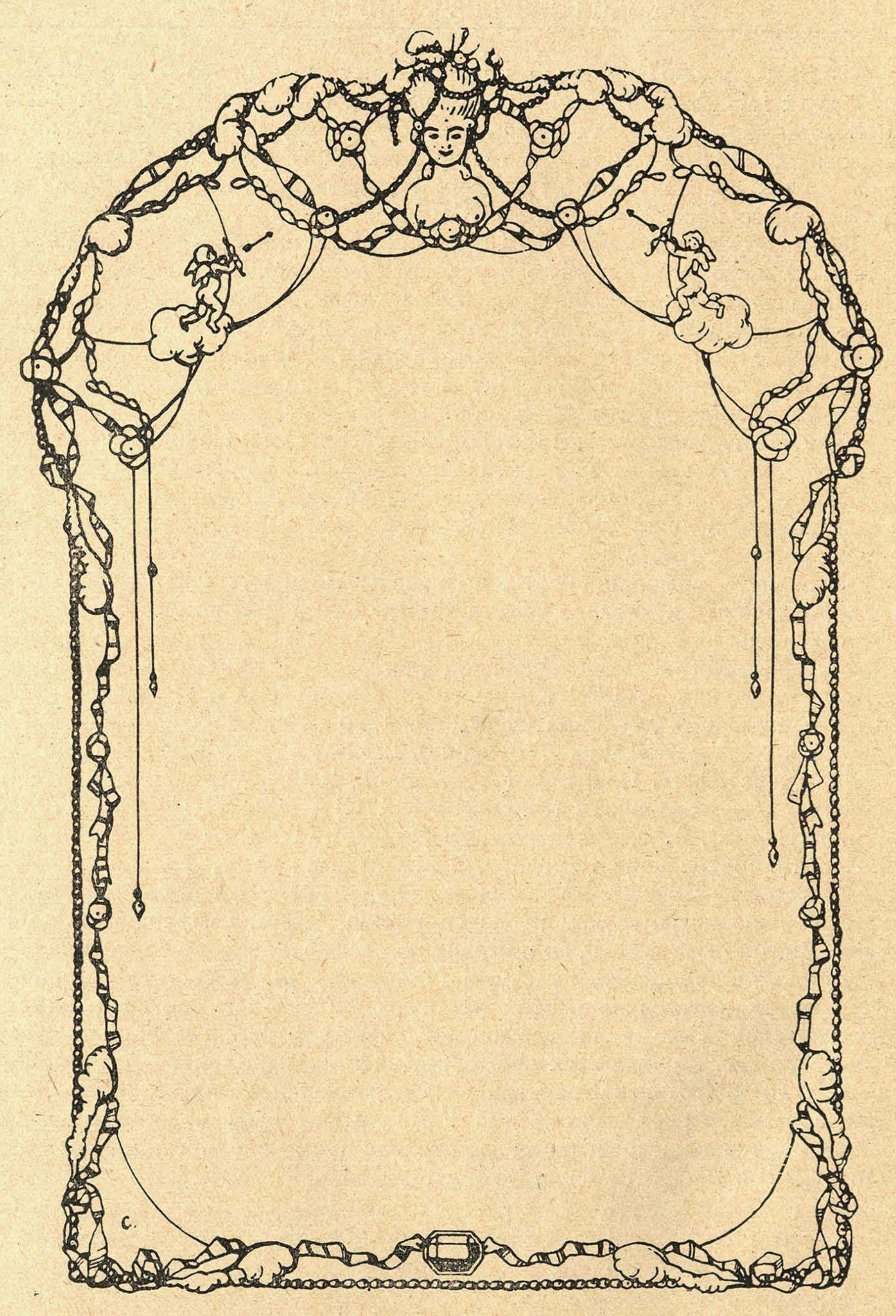
Таким образом, к началу XIX века книгопечатное искусство и техника стали на высоту, возможную в условиях ремесленно-механической стадии производства:—великолепнейшие шрифты, остающиеся превосходными по четкости, простоте и красоте и для XX в., набор в железную верстатку, стереотипия, прекрасная техника разнообразной по применяемым способам и эффектам гравюры на меди и усовершенствованный, удобный печатный станок.

Так, по главным вехам: Гутенберг—Свейнгейм и Паннарц—Спира—Н. Иенсон—Альды—Этьенны—Плантины—Эльзевиры—Баскервилль—Бодони—Дидо—закреплявшими достижения своих предшественников и современников—шло усовершенствование наиболее значительного из прикладных искусств.

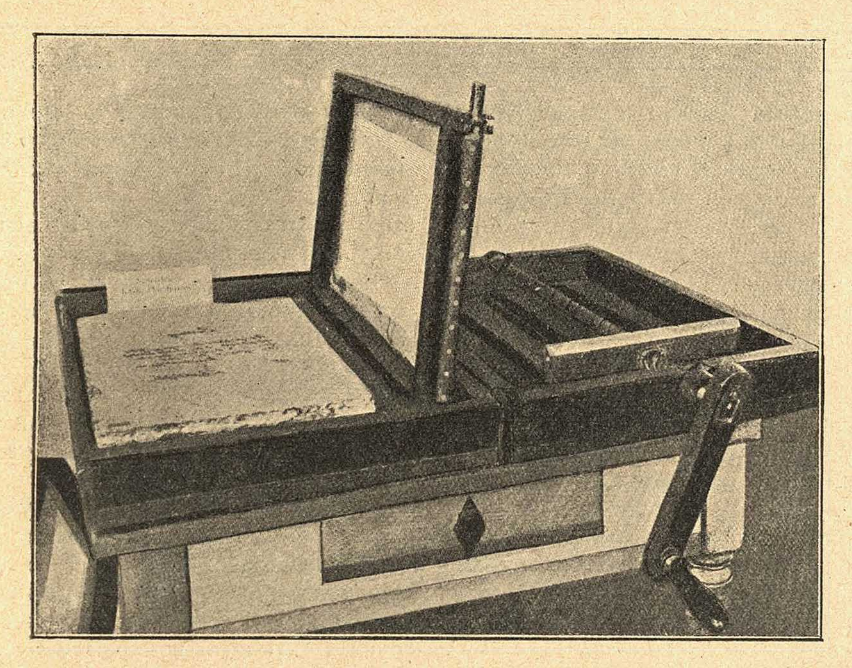
Этот путь можно провести, по нашему мнению, и не по печатникам, а по изданиям латинского текста Виргилия, на котором некоторые из этого славного ряда явно демонстрировали свои достижения. И, выделяя из сотен изданий Виргилия наиболее лучшие в типографском отношении, укажем: 1469 г.—Виргилий Свейнгейма и Паннарца (Рим), 1470—Винделина де-Спира (Венеция), 1475—Николая Иенсона (Венеция), 1501—Альда Мануция (Венеция), 1532—Роберта Этьенна (Париж), 1564—Христофора Плантина (Антверпен), 1636—Эльзевиров (Антверпен), 1757—Баскервилля (Бирмингам), 1793—Бодони (Парма), 1798—Дидо (Париж), и, наконец, тот же Дидо—в 1799 году—дает первое стереотипное издание Виргилия, с виньетками, за $^{3}/_{4}$ франка.

Мы дошли до момента завершения художественного облика книги,—пройдя извилистым путем через Германию, Италию, Францию, Голландию, Англию, опять Италию и Францию,—где семья Дидо благодаря своему положению в центре культуры и Великой Французской революции—Париже—клиентура при этих условиях создавалась легко, в виде и покупателей книг и типографов из разных стран,—закрепила типографские достижения всех своих предшественников и современников.

На долю XIX века достались—машинизация типографского дела, использование всех достижений химии и фотографии, окончательная капитализация интересующей нас отрасли промышленности и—развитие литографии и офсетного печатания.



К. Сомов. Рамка из „Das Lesebuch der Marquise“, München 1908.
Подражание стилю XVIII века.



Первый литографский станок Зенефельдера.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

ЛИТОГРАФИЯ И ЕЕ РАЗВИТИЕ.

КОНЕЧНО, те роскошно иллюстрированные лучшими художниками и граверами издания XVIII века, лучшие из которых перечислены выше, стоили сравнительно очень дорого. Так, небольшая книжка „Поцелуев" Дора при выходе, в 1770 году, продавалась по 20 ливров, на наши деньги— около 10 р. золотом [1]), а роскошный Виргилий в издании Дидо in-folio 1798 года, с 25 гравюрами, изданный всего в 250 экземплярах,—900 франков с эстампами до подписи художника и гравера, т.-е. с более свежими отпечатками, и 600 франков—с гравюрами с подписью [1]). Даже принимая во внимание обесценение денег во время революции, все же книга при этих условиях была очень дорога, а удешевление за счет качества иллюстраций не могло не отразиться на уменьшении тиража.

При этих условиях, книга с прекрасными гравюрами на меди имела ограниченный круг покупателей. Но покупателями книг вообще в это время являются не только богатые дворяне: образование разливается и в среде буржуазии и в менее обеспеченных кругах населения все шире, спрос на книгу со стороны покупателей со средним или малым заработком не уменьшается, а с революцией возрастает в громадных

[1]) H. Cohen, цит. соч, стр. 309 и 1019.

размерах. Издатели заинтересованы в широкой клиентуре не меньше, чем в придворных сластолюбцах, и, конечно, нужно во что бы то ни стало создать книгу с рисунками подешевле, в особенности в книгах для школы и малообразованных читателей.

Удешевление книги, изданной попроще, достигается отчасти отказом издателя от переплета: в течение XVIII века постепенно картонаж, а затем и бумажная обложка вытесняют кожаный переплет, а после революции книги в переплетах заметно оказываются в меньшинстве: покупателю предоставляется купить дешево книгу в обложке и затем заказать переплет или вовсе не заказывать его.

Эта реформа на рубеже XVIII и XIX веков повела за собой и другую, именно возможность рекламирования содержания и значения книги путем печатания соответственного текста сначала на наклейке на корешке книги, а позже—и на передней странице обложки. Покупатель книги XVI—XVII веков должен был зайти в лавку и назвать владельцу или приказчику интересующую его книгу; Эльзевиры широко практиковали обозначение чернилами на корешке пергаментного переплета—автора и сокращенного названия книги: покупатель, обходя книжную лавку и просматривая надписи на корешках, найдет, что ему нужно, и заинтересуется, может-быть, чем-нибудь другим. В книге конца XVIII века на корешке, на особом белом ярлычке, уже напечатаны автор, заглавие и год издания,—последнее тоже не без умысла, чтобы покупатель, привлеченный новинкой, купил ее. И в начале XIX века—когда книга выкладывается на прилавке и—главное—в уличной витрине магазина, печатная обложка привлекает прохожего,—и сбыт книги увеличивается, новая клиентура растет в своем числе.

Конечно, и иллюстрация выходит на обложку—конкуренция книг между собою заставляет их принарядиться, „товар показывается лицом". И опять-таки необходимо изыскать способ дать дешевую и в то же время изящную, сделанную по вкусу, картинку на обложке.

Но—то же самое стремление „показать товар лицом" заставляет фабрикантов всевозможных мелких изделий, галантереи, конфект, писчебумажных принадлежностей,—укладывать свой товар в красивые коробки; при громадном количестве всей этой мелочи—вопрос о дешевой фабрикации коробок, по возможности—с картинками, во всяком случае—с заманчивыми надписями, указанием фабриканта, его адреса, города—становится все более и более острым.

Уже Иоганн-Готтлиб-Иммануэль Брейткопф (1719—1794), основатель знаменитой издательской фирмы в Лейпциге, математик по образованию и богатый человек, увлеченный рассуждением Дюрера о геометрической пропорции в шрифтах, поставил себе задачей—добиться печатания посредством набора значками всего того, что в то время печаталось при помощи гравюры. Он—в середине XVIII века—изобрел печатание нот с одного набора соответственных значков. Печатание нот подвижными значками, введенное Петруччи в конце XV века, требовало двух наборов: одного—для основных параллельных линий, другого—для самых музыкальных знаков. Способ этот был сложен и широкого распространения не получил, и ноты печатались с деревянных

или с медных досок. Изобретая способы набора нот—даже сложных оперных партитур—подвижными знаками, Брейткопф перешел к другим изысканиям, и не только придумал мелкие значки для набора китайских письмен, математических формул, географических карт,—но и значки для набора целых картин.

Подход Брейткопфа к печатанию картин подвижными значками таков: он разбивал картину, напечатанную одной краской, путем нанесения тонких вертикальных и горизонтальных линий, на множество мелких прямоугольников (напр., для портрета 5—10.000 частей!) и затем—набирал отлитыми им значками, при чем на белых местах ставил значки без очка, низкие; на темных местах—значки, дававшие сплошной отпечаток; на менее темных—значки, прикасающиеся очком к бумаге, но очко которых несколько срезано, и т. д., от сплошных площадок до мелких точек. В результате получалась очень неудовлетворительная копия с рисунка, так как добиться непрерывности линий, полной имитации их сгибов—было невозможно: работа, после отпечатка, чрезвычайно близкая к образцам для вышивания крестиками [1]). И, конечно, ни изящества, ни дешевизны добиться не удалось.

Совершить переворот в деле печатания иллюстраций, столь необходимый для типографского рынка,—выпало на долю гениального бедняка. Сын бедного актера, Алоизий Зенефельдер родился в 1771 году в Праге, получил образование в мюнхенских гимназии и лицее, где в 1789 году окончил курс, как стипендиат, исключительно благодаря тому, что его отец с 1778 года служил в казенном театре Мюнхена. Затем—до 1792 года—он в университете г. Ингольштадта, благодаря опять-таки стипендии, изучал право, одновременно пробовал свои силы на писании театральных пьес, и одна его пьеса—„Знаток девушек“— была поставлена в Мюнхенском театре в 1792 г. и выпущена отдельным изданием, при чем Зенефельдер получил дохода около 50 гульденов.

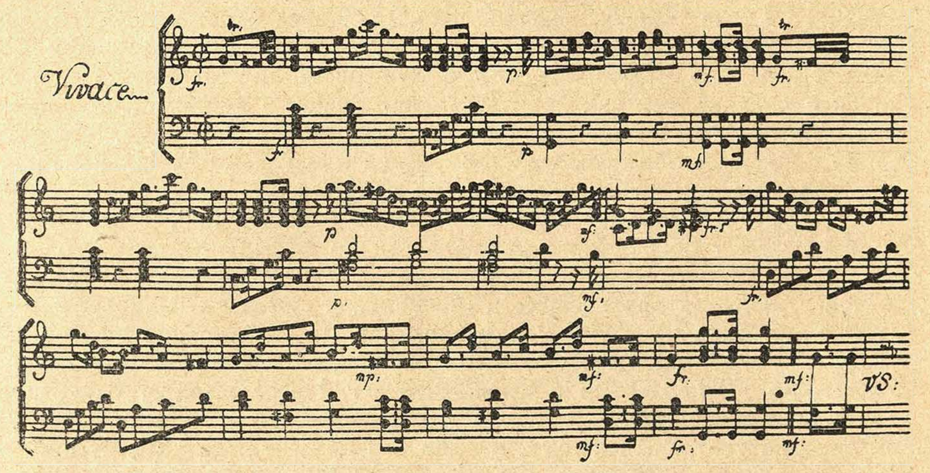
4 августа 1792 года умер отец Алоизия, оставив нищими жену и восьмерых детей. Многие попытки найти работу для поддержания семьи оказались неудачными, и Зенефельдер стал делать опыты по печатанию своих произведений, с целью их продажи. Безденежье в доме было отчаянное, и благодаря этому Зенефельдеру удалось сделать одно из величайших открытий, ныне распространенное во всем культурном мире. Дело в том, что у него не было денег даже на то, чтобы купить самое маленькое количество шрифта; и он стал пытаться делать (углубленные) матрицы для отливки букв из стали, чтобы затем, путем их вколачивания в кусочки грушевого дерева,—получить деревянные буквы. Конечно, вытисненные таким образом буквы разбухали и не годились. Затем он пытался вырезать текст и вытравлять на медной пластинке, но не было ни опыта, ни денег на покупку соответственного оборудования, и Зенефельдер мог оперировать только с одной медной пластинкой, которая скоро пришла в негодность. Тогда он стал вырезать текст на цинковой тарелке, чтобы затем производить травление, но тарелка была сделана из смеси цинка со свинцом, плохо поддававшейся травлению азотной кислотой.

---

1) Снимки с разных опытов Брейткопфа—у K. Faulmann, стр. 510—515.

В то время в Мюнхене для выстилания полов в домах пользовались одним видом известкового шифера, отличавшегося своей мелкозернистостью и слоистостью, удобной при обтесывании и шлифовке. В Мюнхен привозили этот камень Дунаем и его притоком Изаром из Кельгейма, на берегу Дуная, около 80 километров прямого расстояния сухим путем от Мюнхена. Плиту этого камня Зенефельдер купил для растирания на ее полированной им поверхности краски, которую он приготовлял сам из воска, мыла и сосновой (смолистой!) сажи.

Однажды, в июле 1796 года, в дом Зенефельдеров пришла прачка за бельем; не было под рукой клочка бумаги, чтобы записать, сколько штук какого белья отдано в стирку,—и Зенефельдер записал счет
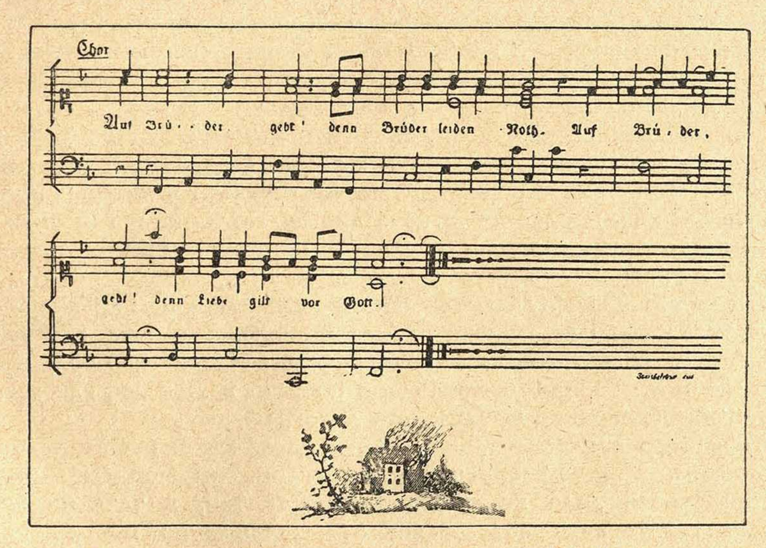


Первая литография, ноты—Пфальцо-баварский марш, 1796 года.

краской на камне. Когда прачка ушла,—он решил попробовать, нельзя ли при помощи азотной кислоты вытравить на камне белые места, чтобы текст выделялся выпукло—и можно было печатать с полученной таким образом гравюры на камне. Он обложил надпись по краям бортиком из воска, непроницаемым для крепкой водки, и после травления заметил, что камень поддается и разлагается, а текст, написанный смолистой краской, травлению не поддается, становясь по мере травления камня выпуклым. После ряда неудач Зенефельдер приспособился к печатанию с выпуклого на камне текста—и так было изобретено выпуклое печатание с литографского камня.

Сообщив о своем изобретении одному знакомому, композитору Глейснеру, — Зенефельдер попробовал напечатать ноты написанного последним „Марша пфальцо-баварских войск"; дело пошло на лад после того, как мать ухитрилась заказать для Зенефельдера станок для печатания — за 6 гульденов. На продаже 100 экземпляров нот компаньоны — изобретатель и композитор — заработали 70 гульденов и стали издавать другие ноты. Правда, плоское печатание с литографского камня еще не было открыто, но при работе Зенефельдер стал замечать одну странность его камней, которая еще более привлекла

его внимание при следующем опыте: он взял лист старой книги, смочил его слегка смешанной с гуммиарабиком водой и затем стал тонким слоем накладывать на лист краску. При этом он заметил, что краска хорошо пристает к напечатанным давным-давно типографской, т.-е. жирной, краской буквам,—и не пристает к чистым местам страницы после смачивания их гуммированной водой.

Попробав сделать отпечаток,—Зенефельдер увидел, что текст со старой книги, после смачивания листа и промазывания краской,—отпечатался на бумаге,—только, конечно, в обратном виде. Тогда Зенефельдер попытался написать на камне текст жирными чернилами, затем сделать протравку азотной кислотой и печатать с камня, сма-



Горящий дом—первый литографский рисунок, 1797 года.

чивая его гуммированной водой. Оказалось, что печатание идет превосходно, при чем ни к каким особым ухищрениям не нужно прибегать, чтобы предохранить чистую часть камня от приставания краски: вода, смешанная с гумми, всасываясь в камень, мешала краске пристать к непокрытым рисунком местам, и, наоборот, рисунок, написанный жирными чернилами,—тоже всасываясь камнем, не только отталкивал воду при смачивании камня, но и жадно принимал краску.

Так в 1797 году Зенефельдер открыл литографию—печатание с гладкого камня, а уже в 1798 году, 19 мая, один торговец нотами, Фальтер, пишет торговцу нотами Гомбарту, в Аугсбурге, что он может предложить сонату вместо 1 гульдена 30 крейцеров—за 30 крейцеров, так как соната напечатана „новым способом“,—который сам Зенефельдер назвал „химическим печатанием“.

В том же 1797 году появляется первый рисунок, напечатанный с камня,—виньетка-концовка к романсу, изображающая горящий дом.

В течение одного года вышли два издания этого романса, напечатанного литографией, первое — выпуклой печати, с травленого камня, и второе—плоской литографской печати.

И в том же году изобретатель литографии дает, в издании 19-ти страниц нот—симфонии тоже Глейснера, титульный лист с углубленной гравюры на камне.

Таким образом, в течение двух лет Зенефельдер открыл плоское, возвышенное и углубленное изготовление форм-рисунков на камне для печатания, т.-е. все три логически возможные виды.

В 1798 году Зенефельдер открыл, что, в случае придания камню некоторой шероховатости, на нем можно хорошо рисовать карандашом, сделанным из воска, мыла, талька и сажи. И в этом году появляется издание духовной песни о Христе, напечатанной типографским способом,—с изображением Христа, выполненным литографским способом,—путем перенесения рисунка с медной награвированной доски на камень.

Но—нужда семьей еще не изжита, и в канун 1 января 1800 г. мы застаем сестру Алоизия, 16-летнюю Каролину, с двумя братишками—Карлом и Клеменсом — переходящей из одной гостиницы Мюнхена в другую, чтобы продавать отпечатанные ею с камня в числе 20, с разными текстами,—поздравительные карточки. Иначе—не на что было купить хлеба.

В это время Зенефельдер со своим компаньоном, Глейснером, поехал в Оффенбах, где типограф Андре вступил с ним в компанию. Затем Андре решил открыть литографии в Париже, Берлине, Вене и Люцерне и уговорил Зенефельдера поехать в Лондон, где жил брат Андре, чтобы последний мог открыть литографию.

Зенефельдер согласился, после чего начались его поездки по разным городам, при чем он—непрактичный и самолюбивый—больших выгод из своего дела не извлекал. Между тем, в течение первого десятилетия XIX века литографии открывались во многих городах Европы, а с третьего десятилетия литография стала господствующей в области иллюстрирования книг, создавая крупные состояния для предприимчивых литографов. Зенефельдеру пришлось даже, в изданной им в 1818 году книге: „Der Steindruck“, опровергать претензии на изобретение литографии некоторых малоразборчивых в путях к достижению славы типографов. Благодаря этому труду, стали известны многие подробности великого изобретения [1]).

Зенефельдер умер в 1834 году, 26 февраля, в Мюнхене. За несколько дней перед кончиной он еще возился с улучшением литографской туши (смесь воска, мыла, жира и сажи). Он умер, как и родился,—бедняком, и оставшиеся после него сын Генрих и жена по второму браку не имели средств к жизни, если не считать литографии Зене-

[1]) Еще в 1810 году владелец литографии H. Rapp в Штутгарте написал, а Kotta в Тюбингене издал сочинение: „Das Geheimnis des Steindrucks...“, где автор указывает на Зенефельдера, как изобретателя литографии, и мотивирует свое сочинение неуверенностью в том, что Зенефельдер сам напишет необходимое руководство по новому искусству. Эта книга переиздана в том же году Гиллером в Швейнфурте.

фельдера, которую жена его после смерти „поставила на ноги" в денежном отношении, чего великий изобретатель не умел сделать [1]).

Если бы мы лучше знали жизнь Гутенберга,—то, судя по некоторым намекам, вероятно, нашли бы много общего в энтузиазме—и непрактичности между двумя великими изобретателями.

„Я хочу, чтобы литография распространилась поскорее по всему свету, принося человечеству своими многочисленными превосходными воспроизведениями разностороннюю пользу и способствуя облагораживанию людей, никогда не служа дурным целям. Да сделает так Всевышний! И да благословен будет час, когда я ее открыл" [2]).

Желание Зенефельдера исполнилось задолго до его кончины: не всевышний, а капитал усердно принялся за дело, — и в двадцатых годах XIX века могло показаться, что судьба старой гравюры кончена: литография ее вот-вот совсем вытеснит.

Иллюстрации в книгах и обложки, альбомы видов природы и снимков с картин, позже — обертки для мыла, конфект и коробки для папирос, прейскуранты и плакаты, и т. д., и т. д., без конца и края,—для всего использована была литография,—чем дальше, тем больше и шире входя в царство полиграфии.

Еще в 1818 году, в своем руководстве, Зенефельдер насчитывал 27 разных способов печатания с камней,—выпуклого, плоского, углубленного, одной или многими красками, золотом, серебром и т. д., используя все достижения гравюры на меди. Перечислять все способы печатания у нас нет возможности, тем более, что многие из них теперь не применяются. Поэтому изложим лишь необходимые для понимания процесса основные черты литографского печатания.

Литографский камень, без которого литографское печатание в прежнее время было невозможно, есть „известняковый шифер": камень особой породы, желтоватый (более мягкий, пригодный для более грубых работ) или сероватый (твердый, превосходный для тонких литографских работ), состоящий из углекислой извести с примесью углекислой магнезии, — продукт слеживания первичных кристаллических пород. Литографский камень ломается пластинами, и лучшим считается чистый, т.-е. без вкрапления разных других каменных пород, глины, остатков животных и растений. Любопытно, что именно в залежах лучшего литографского камня в Золенгофене, в Баварии,—недалеко от названного Кельгейма,—были найдены два скелета археоптерикса—доисторической птицы, являющейся по своему характерному строению переходным типом от пресмыкающихся к птицам.

Благодаря своей мелкозернистости и твердости, литографский камень не пропускает сквозь себя ни жиров, ни воды, но поверхность его обладает некоторой всасывающей способностью, а также способностью к травлению кислотами, подобно большинству металлов.

---

[1]) Все факты из жизни Зенефельдера—по лучшей о нем монографии, роскошно изданной: Carl W a g n e r: „Alois Senefelder, sein Leben und Wirken". Leipzig. Giesecke und Devrient. 1914. Вагнер, в свою очередь, широко использовал указанный труд, отчасти автобиографического характера, самого Зенефельдера: „Der Steindruck", 1818 г.

[2]) Там же, стр. 173.

Собственно для литографского печатания служат совершенно гладкие или с шероховатой плоскостью прямоугольные отрубки этого камня, толщиною от $2^1/_2$—3 до 15 сантиметров,—в зависимости, конечно, от величины камня, которая часто достигает метра и больше в квадрате.

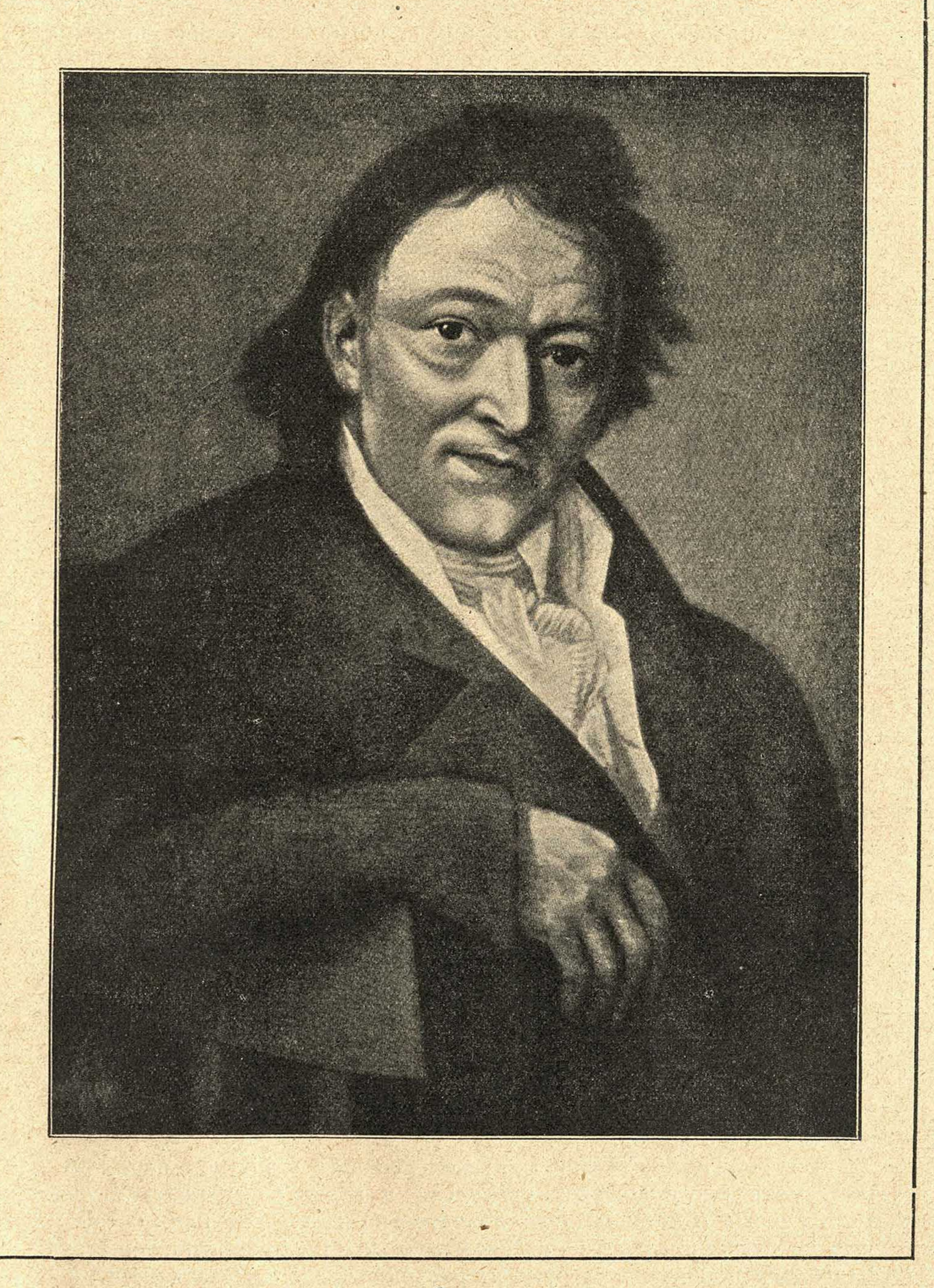
В литографиях различают—в зависимости от назначения—камни с литографскими „оригиналами" и камни, с которых печатают в литографских машинах, после переноса на них литографского рисунка. Конечно, печатают и непосредственно с изготовленных рукою оригиналов на камне.

Процесс рисования на камне не отличается—по принципу—от обычного рисования на бумаге: специалист—литограф или художник—может рисовать или писать на камне пером, карандашом, кистью или гравировать на нем, при обязательном условии, чтобы: 1) чернила или краска были жирными (обычно—смесь воска, мыла, жира и красящего вещества—сажи и др.), 2) те части камня, которые должны остаться чистыми, ни до чего жирного не касались, так как малейшее жирное пятно на камне потом будет принимать краску. Поэтому нельзя работать потными руками, дышать на сухой камень, так как и пот, и пар, выделяемый при дыхании, содержат в себе жир. Конечно, если художник ошибется—он должен счистить шабером или ножичком лишнее, но это не так легко: камень уже успел чуть-чуть всосать в себя жир карандаша или краски.

Для рисования на камне литографским карандашом поверхность камня предварительно делают матовой, мелкозернистой, наносят на нее „корень" путем „корнования" или обработки тонко-толченым стеклом или мелким песком. Эта обработка облегчает приставание нежидкой массы карандаша к камню.

Когда рисунок окончен,—его нужно закрепить, зафиксировать на камне. Для этого—следует удалить из жирного рисунка щелочи и кислоты, которые делают жиры растворимыми; обливание слабой, обычно азотной, кислотой с примесью гумми производит этот эффект,— от действия азотной кислоты на свободные от рисунка места входящий в состав камня кальций из углекислого переходит в азотнокислый, не принимающий жиров; после чего камень промывают чистой водой и покрывают раствором одного гумми. Гуммиарабик, войдя в поры камня и покрыв его как бы тончайшим твердым щитом,—предохраняет и рисунок от повреждений, и камень от воздействия жиров, например, с пальцев лиц, переносящих камни с рисунками. В таком виде—камень может ждать своей очереди печатания долгие годы.

Можно изготовить литографию на камне и путем углубленного гравирования; для этого поверхность камня покрывается какой-либо красящей и непроницаемой для жиров массой, и по ней, острой иглой или тонко заостренным алмазом или тем и другим,—рисунок вырезается в камне. Красящее вещество, через которое прорезаются светлые линии, позволяет видеть постепенно создаваемый рисунок. Когда последний готов,—его протирают маслом, входящим во все углубления; затем удаляют красящий покров—и поступают, как при обычном нанесении рисунка.



Алоизий Зенефельдер.

Легче получить возвышенный над поверхностью камня пригодный для печатания рисунок,—для этого, по нанесении рисунка жирной краской,—промывают камень скипидаром, при чем рисунок как-будто исчезает, так как скипидар смывает краску, но жир остается; затем—камень овлажняют водой - и наносят валиком сырую краску, которая пристанет, конечно, только к местам, где имеется рисунок. Далее насыпают мелкий порошок канифоли, прилипающий только к краске, сметают лишний и нагревают камень, при чем канифоль, растопившись, покрывает краску непроницаемым для азотной кислоты раствором. В дальнейшем—остается травить азотной кислотой, и, когда рисунок окажется достаточно выпуклым, кислоту сливают, камень обмывают водой и фиксируют его, покрывая раствором гумми. Этот способ иногда применяется для облегчения и ускорения печатания в машине.

Очень нелегкое гравирование на камне сохранилось лишь, как любительское занятие художников-граверов.

Конечно, как и при типографском печатании,—рисунок на камень наносится в виде, обратном тому, как он должен выйти в печати, в „зеркальном" виде. Так, если на лице какой-либо фигуры родинка—на правой щеке, то на камне правая щека будет налево; иначе, скажем, при изображении Красной площади в Москве,—если смотреть от Красной стены,—Иверские ворота окажутся на оттиске направо, а собор Василия Блаженного—налево.

Писание текста на камне при этих условиях очень затруднено,—и потому иногда при неопытности художника, непосредственно работающего на камне, на литографских эстампах, как и на оттисках с медных гравюр,—подписи художников или поясняющий текст оказываются в странном обратном виде, или даже одна-две буквы из всего текста оказываются стоящими наоборот.

Но—мы уже можем себе легко представить, что нет никакой надобности в непосредственном рисовании или писании на камне: если написать жирными чернилами или карандашом на бумаге,—то, притиснув написанное или изображение к камню, мы сделаем перевод на камень без особых затруднений.

Можно для этого пользоваться обыкновенной бумагой; обычно употребляют специальную литографскую бумагу или более плотную автографскую (от „автограф"—собственноручное письмо), или так-называемую пелюрную (от франц. la pelure — кожа, кожица), приготовленную путем наложения тончайшего слоя крахмального клейстера на тонкую „пергаментную" бумагу, имеющую широкое распространение для завертывания масел, так как, благодаря обработке ее на бумажных фабриках серной кислотой,—она становится не только прозрачной, но и не пропускающей жиров.

Конечно, на бумаге уже нужно рисовать в прямом виде, так как на камень рисунок будет перенесен в зеркальном виде—и отпечатается опять в прямом. Это значительно облегчает как писание, ибо уже не нужно писать в зеркальном виде, так и копирование—от руки—благодаря прозрачности бумаги, рисунков с книг. Печатание этим способом лекций, диссертаций, докладов, даже с чертежами, картами,



Рисунок пером на литографском камне И. Н. Штрихнера в Мюнхене. 1808 г.

сложными математическими формулами—и нетрудно, и не отнимает много времени, поэтому дешево. Большая величина литографских камней делает иногда литографию незаменимой, давая возможность печатания очень больших по формату рисунков и чертежей,—что неудобно и сложно при гравировании на меди или изготовлении цинковых клише.

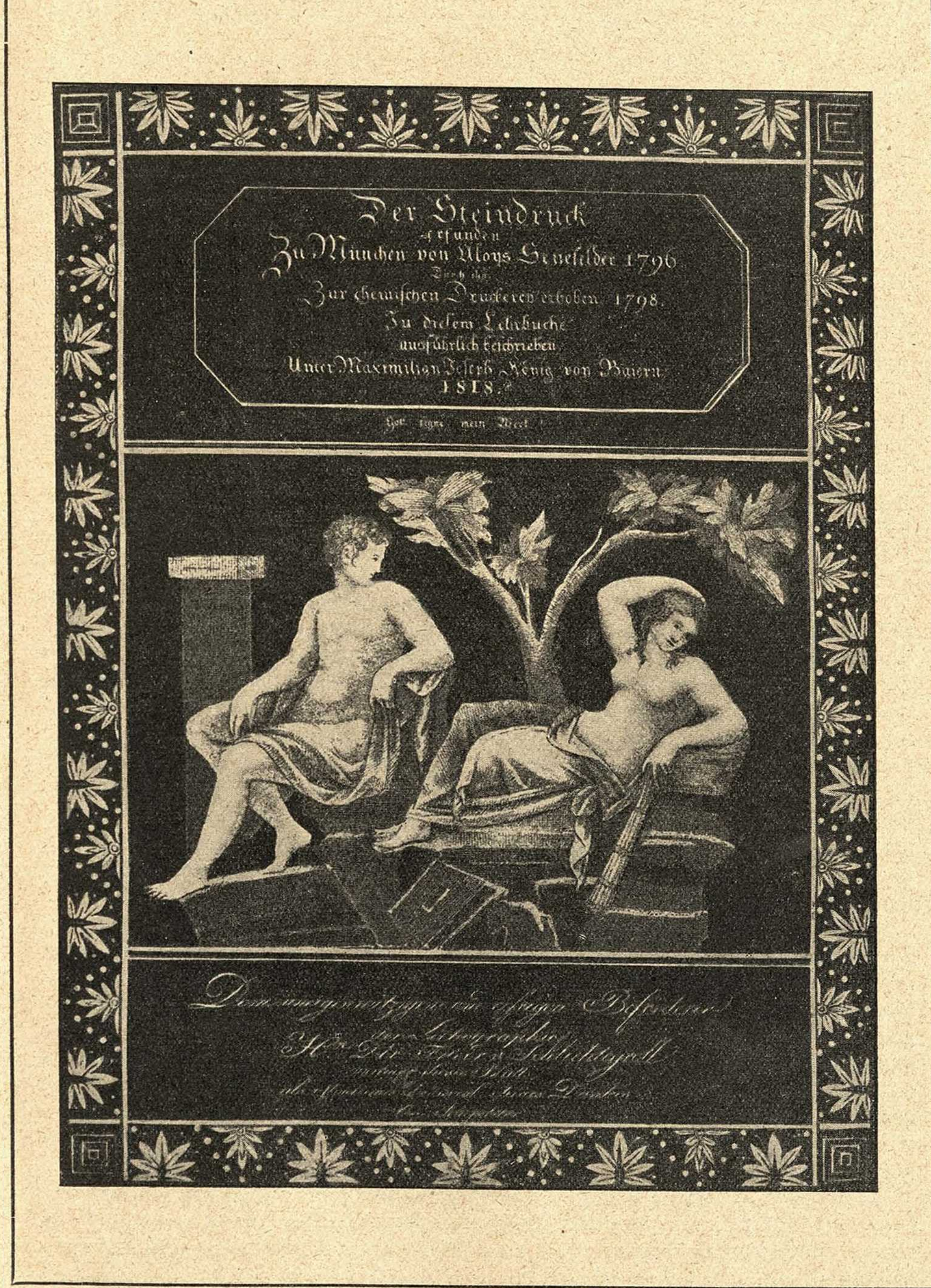
Легкая возможность перевода литографского рисунка с бумаги на камень очень широко использована в литографиях: так, для того, чтобы печатать, например, обложки на мыло, спички, папиросы, табак, бандероли, этикетки на галантерею, пригласительные и прочие билеты,—рисуют один основной рисунок на камне-оригинале, и после его фиксирования,—отпечатывая на бумаге, переносят рисунок с бумаги на большой камень, где умещается несколько десятков, иногда сотен совершенно одинаковых рисунков. По отпечатании на больших листах бумаги и просушке, в бумагорезальных машинах разрезают лист на кусочки; если края кусочков бумаги, на которых отпечатан рисунок, должны быть фигурные (зубчики и проч.), то вырезание производится посредством особого стального штампа, изготовленного в механической мастерской по нужному рисунку, с острыми, как бритва, краями. Для пробивания правильных зубчиков, по которым потом можно разрывать, например, марки—служит особая „перфорировальная“ (франц. la perforation—просверление) машина, где в ряд стоят тупые иглы. Эти иглы в особых станках, путем особых приспособлений, можно ставить и в форму разных фигур—звездочек, кружков и т. д.

Способность литографского камня усвоивать жир дает возможность и так-называемого анастатического (от греч.: ἀνάστασις—воскрешение) способа печатания со старых книг, гравюр, литографских рисунков и т. д.—к которому, как мы видели,—как, впрочем, и к разнообразным способам литографирования,—подошел Зенефельдер на первых же шагах своей работы. Для анастатического печатания существует ряд способов, некоторые из которых в России считают „секретными“—хотя это секрет полишинеля [1]). Обычный способ такой: лист старой печати погружают в раствор виннокаменной кислоты, затем, при высыхании листа—на местах, свободных от печати, образуются мельчайшие кристаллики кислоты, которые при накатывании краски не принимают последнюю, и она пристает только к напечатанному тексту. Затем—кристаллы смывают, и путем притискивания к камню текст, накатанный краской, переносится на него. Иногда, после высыхания листа, побывавшего в ванне виннокаменной кислоты, его погружают в раствор азотной кислоты—и накладывают мокрый лист на камень, при чем текст переходит на камень, а азотная кислота несколько выедает свободные от печати места на поверхности камня—и получается выпуклый оригинал, который затем достаточно только углубить, путем дальнейшего травления, предварительно защитив текст—например, канифолью.

Разумеется, при этой процедуре старая книга или гравюра может испортиться или совсем погибнуть. Но—этот способ, после широкого

---

[1]) См., напр., K. Lorck, цит. соч, т. II, стр. 11; prof. Arthur W. Unger: „Die Herstellung von Büchern, Illustrationen, Akzidenzen usw.“, Halle a. S. 1906, стр. 282—284.



Выходной лист руководства, изданного Зенефельдером в 1818 году.

введения фотографии в литографское дело, хотя иногда и применяется, как очень дешевый, но большого значения иметь не может. В свое время — его так боялись, что иногда кредитные билеты, во избежание подделок, печатали на бумаге, погибающей при действии кислот, так что манипуляции „химического перевода" становились невозможными.

Конечно, от печатания одной краской литография скоро добралась до многокрасочного печатания. Первые опыты Зенефельдера были с печатанием красками, лежащими только в соседстве одна с другою. Но скоро научились—печатать многими красками, покрывающими одна другую, при чем, конечно, получается бесконечное множество оттенков.

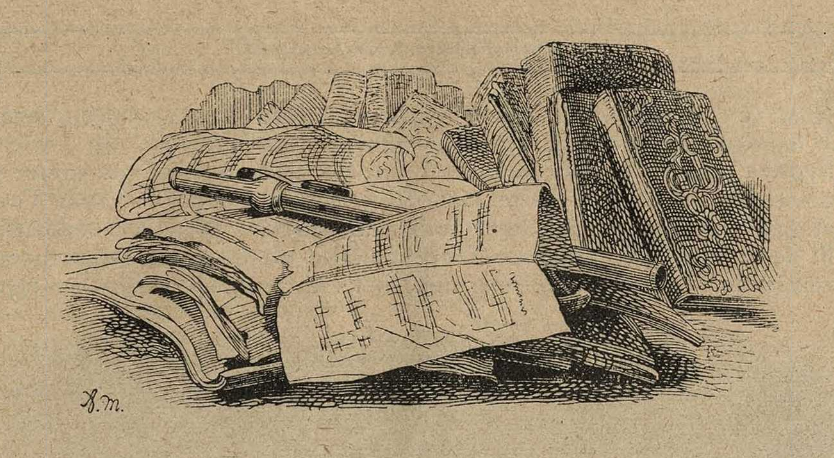
Для перевода рисунков на камни при многокрасочном печатании—картину, данную художником, покрывают прозрачным листом желатина и на нем гравируют границы или контуры отдельных красок тонкими линиями: затем награвированные линии заполняют краской, накладывают полученный абрис на литографский камень и оттискивают: получаются уже в нужном зеркальном виде границы всех красок, и работа литографа весьма облегчается, так как, оттискивая абрис на камне-оригинале для каждой краски, он затем ограничивается нанесением каждый раз нужной краски, в границах, указанных на абрисе.

Иногда рисунок, разлагая мысленно на краски, располагают на 20—30 камней, иногда и на пять—десять. Последнее, конечно, предпочтительно в интересах не художественности, а скорости, так как прогнать листы через машину раз двадцать, чтобы собрать все краски со всех камней,—задача и очень длинная и очень сложная. Ведь важно, чтобы краски легли именно на те места, куда полагается, и небольшой сдвиг листа портит всю работу. Обычно в случае многокрасочного печатания на краях камней ставятся крестики, и камни в машинах приспособляют так, чтобы два-четыре крестика от одной краски совершенно совпадали при печатании с поставленными на тех же местах крестиками на других камнях, с нанесенными на них рисунками для других красок. Основная краска при многокрасочном печатании называется контурной краской; она обычно дает тон всему отпечатку.

Литография может передавать как прозрачные акварельные рисунки, так и картины масляными красками,—при чем, конечно, можно имитировать даже неровности и узелки холста, на котором картина нарисована, а печатание на бумаге, похожей по выделке на холст или полотно, и покрытие лаком оконченной печатью копии дает очень близкое сходство с картиной,—требующее, конечно, и громадного искусства от литографов. Разумеется, абсолютное сходство такой „хромолитографии" (от греч. χρῶμα—краска) или „олеографии" (от лат. oleum—масло) с оригиналом невозможно, как и всякой копии с многокрасочным оригиналом.

Печатают с литографского камня или ручным способом—прокатывая последовательно валик с мокрой оболочкой и валик с краской и затем притискивая бумагу, или на особых станках-прессах, или на специальных литографских машинах, по виду близких типографским.

Об офсетном печатании см. в главе XVIII.



ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА В XIX ВЕКЕ.

БОЛЬШАЯ легкость—сравнительно с гравюрой на меди—рисования на литографском камне и печатания с него заставила издателей ухватиться за этот дешевый способ иллюстрирования книг и журналов, и мы видим, что в десятых—двадцатых годах XIX века, еще при жизни Зенефельдера, литография распространяется по всей Европе. Если говорить о художественной литографии,— наибольшего расцвета это новое искусство достигло в Париже, городе, являющемся законодателем мод и в XIX веке. Здесь, начиная с двадцатых годов, многие художники трудятся над украшением книги, приспособляя свои рисунки к печатанию с камня или прямо рисуя на камне, давая как литографированные манящие обложки, так и отдельные вкладные литографии и рисунки среди текста, вверху, внизу, посреди страниц.

При этом характерно, что по содержанию почти всю массу иллюстраций можно разбить на две главные, как-будто исключающие друг друга, группы: это—или мрачные, причудливые, со скелетами, черепами, гробами, привидениями и прочими атрибутами скорби и стенаний романтические картинки, поставляемые многими художниками, во главе с Евгением Делакруа, давшим свои знаменитые рисунки к „Фаусту“ Гете, изданные с текстом в 1828 году, или, наоборот, карикатуры,—где осмеиваются все и всё, поставляемые издателям очень охотно десятками, если считать только крупных,— художников, во главе с такими талантами, как Гаварни, Гранвилль, Монье, Девериа, Онорэ Домье.

Но это разделение не случайно, романтизм и карикатура друг друга не исключают: если мы вспомним, что тон книжному рынку в эту эпоху дает буржуазия, и если примем во внимание, что буржуазия, в ее единственной сильной страсти—страсти к наживе, к накоплению, живет в своих мещанских комфортабельных квартирах жизнью чрезвычайно серою, обыденною, расчетливой,—то нам понятно будет, что нужно было создать с одной стороны—щиплющие нервы книги и

рисунки, с другой—веселящие, скрашивающие монотонность жизни злые пародии на соседей, часто и конкурентов.

Буржуа расчетлив до конца, и всякое наслаждение он хочет по возможности растянуть,—и романы Бальзака, Флобера, Теофиля Готье являются резкой противоположностью литературе, господствовавшей в XVIII веке: там—наслаждения достигались с молниеносной быстротой, наслаждения мелькали, как—картины в кинематографе; здесь же герои



Делакруа. Литография к „Фаусту“ Гете, из издания 1828 г.

годами („Мадемуазель Мопэн“ Теофиля Готье), даже десятками лет („Сентиментальное воспитание“ Флобера) ожидают своего часа наслаждений, и царит один жуткий страх—как бы смерть со своей косой не помешала использовать все предоставляемое капиталом („Шагреневая кожа“ Бальзака). Мы назвали три, пожалуй, крупнейших романа, созданных в эту романтическую эпоху, и надобно сказать, что героям этих романов не завидуешь: им скучно жить. Но—скуку можно рассеять яркими, острыми переживаниями страха смерти или смехом, не щадящим других. Соответственные иллюстрации—к услугам рынка.

Одно время—в начале тридцатых годов—казалось, что литография вытеснит все другие способы иллюстрирования книг, настолько победоносно было ее шествие, со знаменем: „дешевизна“—впереди. Но—и у литографии есть своя „ахиллесова пята“—необходимость

печатать рисунки на плоском камне отдельно от текста, набранного выпуклыми шрифтами, иначе говоря—печатать листы в два проката, один—для типографской, другой—для литографской печати. А между тем, удобства читателя требовали, чтобы рисунок вошел в гущу набора, чтобы текст тут же, рядом, сопровождался наглядным пояснением,—и пришлось вытащить из-под спуда почти забытую в XVIII в. гравюру на дереве, тщетно возрождавшуюся талантливым Папильоном, но дальше заставок и концовок, в виде простеньких цветочков, птичек, бабочек, так и не ушедшую.

Как мы указывали, громадным неудобством, мешавшим тонкости и свободе гравирования на дереве, было пользование колодками, резанными вдоль роста дерева: чередование, при этом условии, жестких и мягких слоев древесины не давало возможности пользоваться деревом, как медной доской. Но—в Англии Томас Бьюик (Bewick, 1753—1828) еще в 1775 г.— и, может быть, не первый,—дал опыт тонового гравирования грабштихелем на деревянной колодке, резанной поперек дерева твердых пород, образовав целую школу художников, совершенствовавших этот новый вид гравирования [1]). Несмотря на то, что деревянная колодка, резанная поперек, давала во много раз больше твердости, однородности материала и, следовательно, возможности значительно улучшить гравюру на дереве, пользуясь не ножичком, а иглой и грабштихелем,—в царстве тончайшей гравюры на меди XVIII века этому плебею не было места, и лишь демократизация книги—в смысле ее удешевления,—подготовленная революцией и созданная расчетливой буржуазией,—отдала этой иллюстрационной дешевке должную честь. Когда, в двадцатых годах— литография оказалась бессильной внедриться в самый текст книги, начался - рядом с литографией—расцвет гравюры на дереве. В этой области особо выдающиеся работы дали из англичан Вильям Линтон, в Германии—знаменитый художник Адольф Менцель (1815—1905), с его изумительными по тонкости гравюрами к „Истории Фридриха Вели-


BRITISH BIRDS.

THE FIELDFARE.

(*Turdus Pilaris*, Lin.—*La Litorne, ou Tourdelle.* Buff.)

This is ſomewhat leſs than the Miſſel Thruſh; its length ten inches. The bill is yellow; each corner of the mouth is furniſhed with a few black briſtly hairs; the eye is light brown; the top of the head and back part of the neck are of a light aſh colour, the former ſpotted with black: the back and coverts of the wings are of a deep hoary brown; the rump aſh-coloured; the throat and breaſt are yellow, regularly ſpotted with black; the belly and thighs of a yellowiſh white; the tail brown, inclining to black; legs duſky yellowiſh brown; in young birds yellow.

Том. Бьюик. Из „Истории английских птиц“, 1797—1804. Дрозд.

[1]) Подробности у P. Gusman, цит. соч. стр. 249 и след., и у Paul Kristeller: „Kupferstich und Holzschnitt“, 3 изд., Berlin 1921, стр. 563—66. См. также специальную монографию В. Масютина: „Томас Бьюик. 1753—1828“. Берлин 1923.

кого“ (1839—1842) и сочинениям этого немецкого короля (1843—1849). Он же увлекался и художественной литографией.

Мы видим и во Франции, как—не считая предыдущих многих, возобновлявшихся в течение полустолетия, но забытых или ничего не говорящих русскому читателю попыток дать книжную иллюстрацию с дерева — тот же Девериа, в 1828 году, богато иллюстрирует двухтомное издание песен народного певца Франции, Беранже, давая не только иллюстрации на отдельных листах, раскрашенные затем от руки, но и многие концовки к стихотворениям.



Т. Жоанно. Из иллюстраций к Бальзаку. 1831 г. Гравюра на дереве

Блестящее начало положено,—знаменитый певец и знаменитый иллюстратор соединились, и мы видим, что в ближайшие годы искусство иллюстрирования при помощи гравюры на дереве пышно расцвело: 1835 год дает нам издание „Жиль Блаза“ Лесажа, с 580 гравюрами на дереве [1]), вкрапленными в текст, рисованными другим знаменитым иллюстратором, Жаном Жигу (Gigoux), а следующий 1836 год—шедевр третьего знаменитого иллюстратора, Тони Жоанно (Tony Johannot),—756 гравюр на дереве в двухтомном издании „Дон-Кихота“ Сервантеса. Конечно, гравируют на дереве эти рисунки—точно передавая линии, начертанные художником—десятки граверов.

В тридцатых годах XIX века начинается и широко развивается деятельность знаменитого парижского издателя, Леона Кюрмèра, любовно работавшего над украшением книги, бывшего—что редкость для XIX века—и крупным издателем и „рыцарем книги“ и собравшего вокруг себя ряд талантливых иллюстраторов, давших ему возможность издать в 1833 году „Павла и Виргинию“ Бернардена де Сен-Пьера, с 450 гравюрами на дереве, вставленными в страницы набора,

[1]) Цифры иллюстраций, тиража, цены книг этой эпохи нами взяты из двух изданий: Vicaire: „Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle“, 7 томов. Paris 1894—1910, и Jules Brivois: „Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX siècle“, Paris 1883. Книги, по общему нашему правилу (кроме редчайших и притом отсутствующих в Москве), описаны нами в натуре.

INDIENNE. 331

Il pensa qu'après avoir conféré avec les rabbins



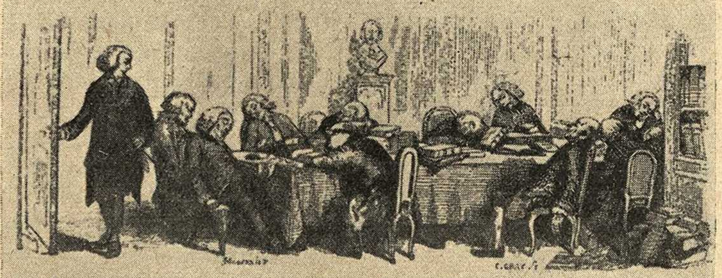
juifs, les ministres protestants, les surintendants



des églises luthériennes, les docteurs catholiques,



les académiciens de Paris, de la Crusca, des Arcades

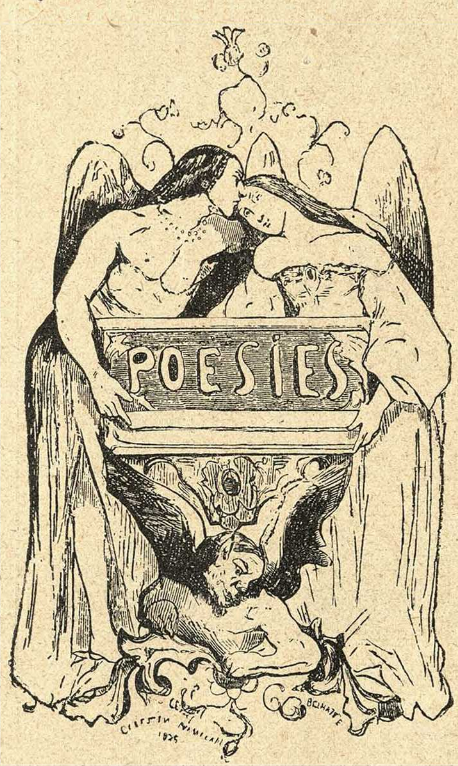


et de vingt-quatre autres des plus célèbres acadé-

Образец иллюстрирования „Павла и Виргинии" в издании Кюрмера 1833 г.
Гравюры на дереве по рис. Мейсонье.

и 29 — на отдельных листах; характерно, что в книге 458 страниц, и, следовательно, почти нет страницы без иллюстрации, притом выполненной первоклассными рисовальщиками, тем же Жоанно, великолепным Мейсонье, Франсэ и другими.

Богатство иллюстраций в „Дон-Кихоте“, „Жиль-Блазе, „Павле и Виргинии“, не называя менее значительных изданий, конечно, не случайно: издатель здесь идет навстречу рынку, рынок подчиняется— пока что—требованиям нового законодателя, а расчетливый буржуа за свои деньги хочет получить максимум удобства в наслаждении. И конечно, когда чуть не каждый факт и каждая мысль писателя иллюстрируются прекрасным художником,—больше требовать нечего.

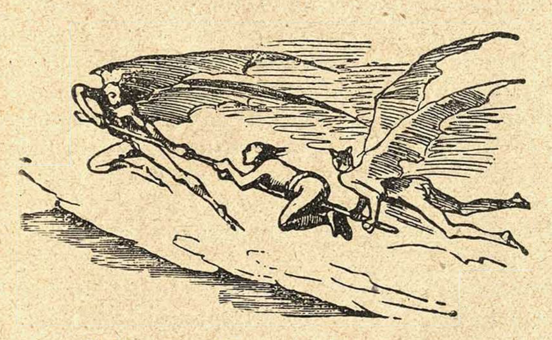


Целестин Нантейль. Ксилография.

В то же время буржуазия сама способствует удешевлению книги: если в прошлом веке „Поцелуи“ Дора, с 47 виньетками, книжка в 132 страницы, стоила 20 франков, и эта цена справедливо казалась высокой, то в 1838 году „Павел и Виргиния“ с полутысячей иллюстраций, толстый том, напечатанный на превосходной веленевой бумаге,—стоит всего $37^1/_2$ франков: цена ничтожная и объяснимая только тем, что книга печатается — благодаря большой выносливости деревянной гравюры, колодка которой резана поперек дерева, — в 10.000 экземпляров. Хотя покупателей оказывается меньше этого числа, и книга расходится не сразу, но Кюрмер не в убытке.

Однако, не следует думать, что эти $37^1/_2$ франков буржуазия платит сразу; характерно для этого времени, что подобные изящные издания появляются не в виде целого тома, а выпусками,—и эту особенность надо отметить для многих крупных изданий. Так, „Жиль-Блаз“ поступал в продажу 50 выпусками по 25 сантимов. Получив же вперед 12 франков, издатель обязывался доставлять все выпуски на дом; за небольшую сумму—2 франка, подписчик имел еще и изящный картонаж (переплет из бумажной материи), с тиснениями золотом и красками. „Дон-Кихот“ продавался по 30 сантимов за выпуск, и только „Павел и Виргиния“ —по сравнительно высокой цене, $1^1/_4$ франка за выпуск, но зато—какая бумага и какая тонкость в иллюстрациях! Словом, расчетливость буржуа—изменила систему издания книг.

Апогея это торжество буржуазной расчетливости по отношению к книге достигает в изданной тем же Кюрмером в 1841—42 годах энциклопедии статей: „Французы, изображенные ими самими“ — „Les Français peints par eux-mêmes“. Это издание в 9 томах (5 томов — „Парижские типы“, 3 тома — „Провинция“, и 1 том дополнительный — „Призма“), заключая в себе около 1900 иллюстраций, из которых 400 — в целую страницу, изображающие типы французов, — вышло в 422 выпусках, по 50 сантимов с раскрашенными типами и 30 — с черными. Любопытно, что на обложке 14 и 15 тетрадей Кюрмер объявляет о выпуске экземпляров, в которых и гравюры в тексте будут раскрашены от руки; но некоторое повышение цены за такие экземпляры встречается буржуазией холодно, — и Кюрмер отказывается от своей попытки.



Т. Жоанно. Виньетка. Ксилография.

И, несмотря на то, что издание иллюстрируется такими знаменитостями, как Домье, Гаварни, Гранвиль, Мейсонье и другие, многие подписчики ограничились первыми томами, отказавшись от покупки дальнейших (по гривеннику выпуск!), несмотря на то, что Кюрмер давал „Призму“ даром, в премию тем, кто подписывался на все издание, и на то, что это издание было, в сущности, по своему содержанию апофеозом французской буржуазии.



Г. Доре. Гаргантуа-ребенок. Ксилография.

В 1846 году — Кюрмер предлагает этот апофеоз буржуазии уже со скидкой, за 140 франков 9 томов с раскрашенными рисунками, и в 1849 — только за 70 франков, по явно убыточной цене.

Зато большим успехом в это время пользуются дешевенькие (по 1 франку в среднем) альманахи и так-называемые „физиологии“: Парижа, парижанки, денег, кафе, „церковных крыс“, буржуа, обманутого мужа, журналиста, поэта, вина, табака, театра и т. д., появившиеся в 1841—44

годах более, чем в сотне томиков, написанных зачастую крупными авторами, с иногда многочисленными гравюрками на дереве, по рисункам опять крупных художников. Дешевизна, очевидно, играет главную роль в успехе этих сборников, не претендующих на глубину содержания.

Во второй половине века—гравюра на дереве пышно расцветает, благодаря неутомимому, обладающему колоссальной работоспособностью и талантливому художнику, Густаву Доре (1833—1883), давшему в 1854 году—500 гравюр к истории России на французском языке, в 1855 году—425 гравюр к „Озорным сказкам" Бальзака и затем—тысячи рисунков для гравюры на дереве к таким гениальным произведениям, как „Божественная комедия" Данте, „Дон-Кихот", „Неистовый Роланд" Ариосто, „Басни" Лафонтена, „Гаргантуа и Пантагрюэль" Раблэ, Библия и т. д. и т. д.

Гравюра на дереве в отношении техники ушла далеко вперед в течение этого века; если гравюры Девериа к стихам Беранже 1828 года еще очень элементарны по выполнению, пользуясь лишь очерковым рисунком с крупным штрихом, то уже в „Жиль-Блазе" 1835 года—чрезвычайно быстрый прогресс этого искусства бросается в глаза, а во второй половине века достигается возможность давать тончайшие рисунки на дереве, иногда пытающиеся как-будто превзойти гравюру на меди XVIII в. со своими превосходными переходами полутонов от самых светлых к темным. Это искусство настолько усовершенствовалось, что снятый фотографическим аппаратом портрет прекрасно имитируется гравером по дереву, создающим иллюзию тончайшего рисунка.

В двадцатых годах XIX века рядом с литографией и гравюрой на стали выступает новое искусство иллюстрирования—углубленная гравюра на дереве. [Ввел Вильям Сей (Say), в 1820 г. (?).]

Гравирование на стали было известно издавна, но применялось оно главным образом оружейными мастерами, для украшений-насечек на холодном и огнестрельном оружии. Конечно, на закаленной стали гравировать очень трудно, и для этого нужны инструменты, изготовленные из материала более твердого, чем сталь (например, алмаз). Но на обезуглероженной, отпущенной, то-есть размягченной путем сильного нагревания и затем медленного охлаждения, стальной пластинке гравировка иглой, грабштихелем или путем травления (солями металлов, а не азотной кислотой) не представляет особых затруднений по сравнению с гравированием на медной пластинке. Зато—после гравирования стальную пластинку можно снова закалить, карбонизировать—насытить углеродом, подвергнув ее большему нагреванию и быстрому охлаждению, и с такой пластинки можно печатать десяток тысяч оттисков, в то время как офорт на медной пластинке, даже глубоко протравленный, не может дать больше двух тысяч хороших оттисков.

Нам уже понятно, и едва ли можно оспаривать, что в век буржуазии, с ее требованием дешевизны, печатание с медных пластинок было издателям не под силу, поскольку лишь большие тиражи могли удешевить книгу. И таким образом, совершив в течение трех столетий громадную эволюцию—в отношении искусства гравирования,—художник-гравер вернулся от медной к железной пластинке Альбрехта Дюрера. Но,



Жанэ. Портрет Теодоры из „Шагреневой кожи“ Бальзака, в издании 1838 г. Гравюра на стали.

конечно, все достижения гравера на меди были использованы и гравером на стали, и в изданной в 1838 году издателями Деллуа (H. Delloye) и Виктором Леку (Lecou) „Шагреневой коже“ (Peau de Chagrin) Бальзака сто гравюр со стали, напечатанных в тексте (т.-е. разновременно с печатанием набора), восхитительны, а некоторые из них поражают силою таланта, проявленного в изображении живой действительности, и художниками, во главе с Бароном и Гаварни, приноровившимися к стальной гравюре, и граверами. И поразительно, что эта книга, опять изданная в 25 выпусках по 60 сантимов, не имела успеха. В 1844 году ее продавали по 10 франков и в 1845— всего по 8 франков.



Гаварни. Портрет Рафаэля из „Шагреневой кожи“ Бальзака, изд. 1838 г. Гравюра на стали.

В 1843 году тот же издатель, Деллуа, выпускает другой шедевр гравюры на стали, „Народные песни и песенки Франции“, в 3 томах или 84 выпусках по 60 сантимов, заключающих в себе целый музей гравюр на стали, — как рисунков Мейсонье, Гранвилля, Добиньи и других, так и нот и текста. Любопытно, что на обложке каждого выпуска была помещена гравюрка с дерева, а три обложки для целых томов были напечатаны хромолитографией. Так соединились— металлографское печатание с углубленной гравюры на стали, печатание с плоского камня—литография, и лишь выпуклые гравюры на дереве печатались вместе с набранным выпуклыми литерами текстом.

В том же 1843 году Кюрмер пытается вернуться к гравюре на меди и печатает сказки Перро („Contes du temps passé par Charles Perrault“), где весь текст, кроме предисловия, напечатанного с набора, гравирован на меди, вместе с виньетками вверху каждой страницы, а фронтиспис гравирован на стали и обложка—напечатана литографским способом. И эта книга, изданная в 15 выпусках по 50 сантимов,— продавалась четыре года спустя, в 1847 году, всего по 5 франков.

Таким образом, к середине сороковых годов соперничают между собою: гравюра на стали, заменяющая гравюру на меди, гравюра на дереве и литография. Но—мы уже видим, что наступил перелом: даже по дешевым ценам книги, великолепно иллюстрированные и позже являющиеся предметом страсти библиофилов, не расходятся: наступила эпоха

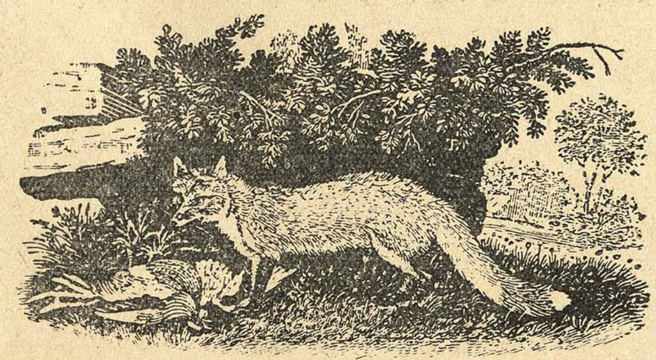
господства книги в зелененькой, серенькой, желтенькой обложке, по 1—2, позже $3^1/_2$ франка, без иллюстраций или с иллюстрациями, не увеличивающими этой скромной цены — 25 коп., максимум один рубль за книгу.

С пятидесятых годов начинается подлинная „бумажная эпоха“ в жизни цивилизованного человечества: книги, газеты, журналы становятся обычной—и часто необходимой—принадлежностью жизненного уклада не только буржуа, но и его служащего, конторщика, бухгалтера, приказчика, чиновника и пр. и пр. И в то же время—произведения печатного станка начинают появляться в скромной квартире или комнате рабочего и крестьянина, неся ему или—чаще—буржуазную отраву, подносимую под разными умело сделанными приправами, или—сначала в скудном количестве, затем все более обильно—литературу, открывающую глаза на действительное отношение классов друг к другу и на все несправедливости буржуазного общества. И в книге, газете, журнале, во-первых, на первом плане—их содержание, к сожалению—в ущерб книжной красоте, и во-вторых—громадные тиражи, достигающие сплошь и рядом десятков и сотен тысяч экземпляров.

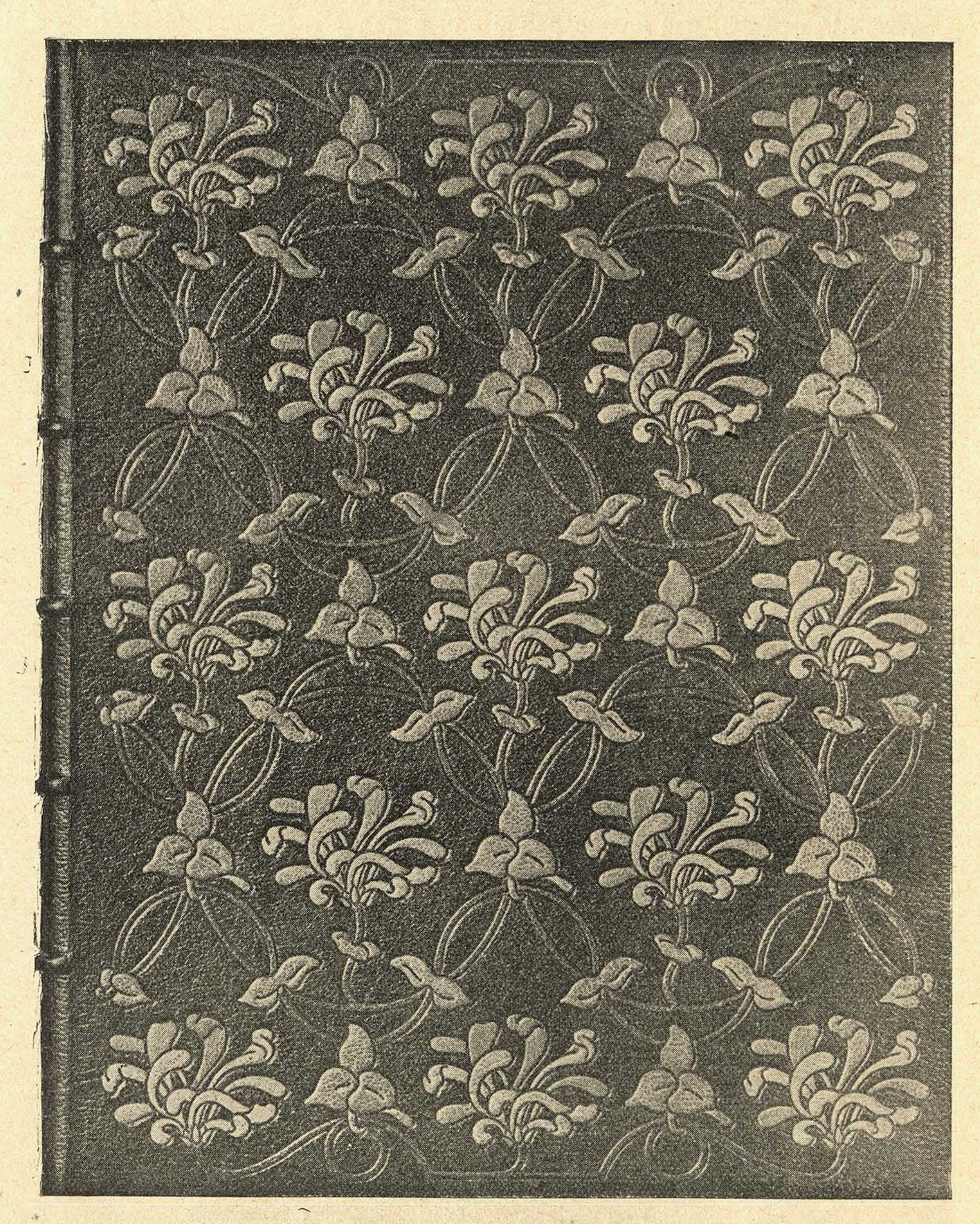
Та же эволюция, что во Франции, происходила, конечно, и в других культурных странах—несколько опаздывая, поскольку издатели этих стран подражали, главным образом, парижским образцам.

И тщетно пытался, в семидесятых и восьмидесятых годах, издатель Жуост (D. Jouaust) возродить художественную книгу, с офортами на меди,—издав 110 томиков своей „Bibliothèque artistique“. Несмотря на то, что эти томики издавались в малом числе экземпляров, что в них включены крупнейшие произведения французской и мировой литературы,—они пользовались слабым успехом, и издатель не пожинал барышей: гравюра на меди удорожала его книги и не могла соперничать с новыми способами иллюстрирования, дешевыми и практичными.

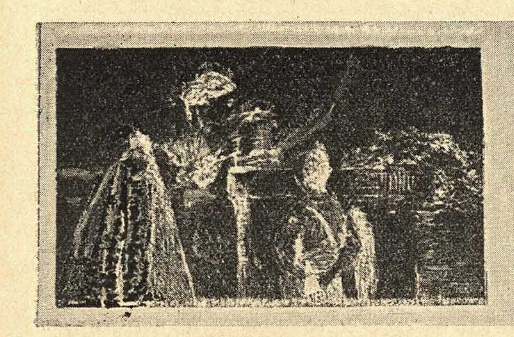
Дешевизна и практичность окончательно завоевали книжный рынок, впрочем, к большой пользе для удешевления книги. И если в области изготовления формы к печати—на помощь типографу явился еще в тридцатых годах стереотип с бумажной матрицы Жену, то и в области иллюстрирования—возможность легкого и быстрого воспроизведения рисунков дают фотомеханические способы изготовления клише.



Т. Бьюик. Лисица. Ксилография.



Современный парижский художественный мозаичный переплет.




Негатив и позитив.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ.

ФОТОМЕХАНИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ.



АК известно, фотография стала получать распространение в середине прошлого века. Дагерротипия — фотография на металлических пластинках — открыта в 1839 г., и параллельно развитию разных способов получения все лучших и лучших — в смысле тонкости, точности, быстроты и прочности воспроизведения — фотографических снимков производились в разных странах опыты применения фотографии к делу иллюстрирования книг и других произведений печати. В результате труда тысяч фотографов, типографов, литографов, во главе с химиками и учеными, посвятившими себя изучению и развитию графических искусств, — открыты сотни приемов иллюстрирования при помощи фотографии, и одно перечисление названий этих приемов, в которых фамилии изобретателей или разные греческие и римские термины комбинируются с „графия" и „типия", заняло бы больше страницы нашей работы [1]).

Для основательного научного изучения этих способов нужны глубокие познания в фотографии, следовательно, и в химии и оптике, и даже элементарное изложение истории применения фотографии в полиграфических искусствах должно сопровождаться раскрытием многочисленных химических терминов и формул, чтобы стать понятным для читателя, не обладающего такими познаниями и отпугиваемого замысловатыми названиями.

Но большинство этих способов имеет теперь только исторический интерес, и поэтому мы остановимся лишь в меру необходимости на

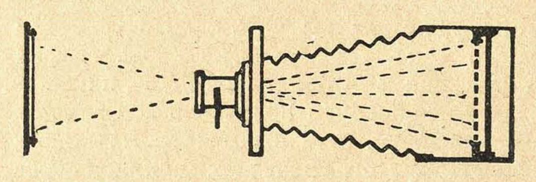
---

[1]) При изложении этой главы мы пользуемся, главным образом, цитированным большим трудом проф. Arthur W. Unger: „Die Herstellung von Büchern, Illustrationen, Akzidenzen usw.", Halle a. S. 1906, также рядом статей в „Известиях Служащих в Печатных заведениях", Спб. 1915—1917. Историческая часть изложена—несколько запутанно—в X томе „Промышленности и Техники", изд. „Просвещение", Спб.

По выходе первого издания нашего труда вышла хорошая книга А. К. Шульца: „Художественные печатные формы", Пгр. 1923, где большое внимание уделено, между прочим, и фотомеханическим способам печати.

приемах получения иллюстраций при помощи фотографии, имеющих ныне более или менее универсальное распространение.

Как известно, фотография, в переводе с греческого „светопись", основана на светочувствительности некоторых веществ, например, солей благородных металлов, асфальта. При фотографировании лучи света, проходя через объектив камеры, представляющий систему стекол, действуют на нанесенный на стекло слой желатина, смешанный с разными солями металлов,—так, что получается негатив, или обратное изображение, т.-е. светлые части предмета выходят темными и наоборот. После закрепления отпечатка на негативе разными химическими составами, изображение печатают при воздействии света—солнца или электричества—на позитиве, опять светочувствительном слое, нанесенном на какую-либо глянцевитую или шероховатую, зернистую поверхность (бумага, стекло, металлическая пластинка и др.), при чем темные места негатива охраняют соответственные места позитива от действия света и наоборот. Поэтому светлые части фотографируемого предмета выходят светлыми и темные—темными. После этого процесса так-называемой инсоляции (от лат. sol, solis,—солнце) позитив закрепляют, опять при помощи химических составов,—и снимок готов.



Прохождение лучей при съемке через объектив.

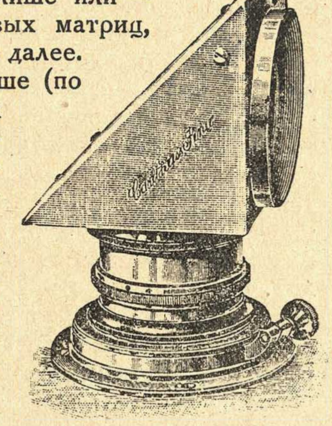
Открытие некоторых особенных свойств желатина, альбумина и клея, употребляемых в соединении с металлическими солями для изготовления позитивов, дало возможность во второй половине XIX века применения фотографии в типографском выпуклом и углубленном печатании, а также и в литографии.

Именно, желатиновый или иной клеевой, также белковый (альбуминный) и асфальтовый слои, первые—в соединении с двухромовыми солями, становятся нерастворимыми: первые—в воде, второй—в бензине или скипидаре (асфальт, как смола, совершенно нерастворим в воде) в тех частях, которые подверглись влиянию солнечного света. Следовательно, после отпечатания позитива и его фиксирования—водою для желатиновой пластинки, бензином или скипидаром—для асфальта, смываются все места, не подвергшиеся действию света, и затем пластинка, на которой нанесен светочувствительный слой, подвергается травлению, при чем вытравляются освобожденные от светочувствительного слоя места материала, и в результате получается клише, углубленное и пригодное для вставления в набранные страницы книги и печатания обыкновенным типографским способом.

Далее, желатин и другие клеевые вещества в соединении с двухромовыми солями приобретают свойства литографского камня, и если его слегка пройти водой, то в тех местах желатиновой пленки, которые подверглись инсоляции, он принимает жирную краску, а в местах, которые действию света не подверглись, он не принимает краски, а принимает воду; следовательно, дает как полную возможность непо-

средственного печатания с желатиновых позитивов, или фототипии, так и легкого перевода рисунка, накатанного жирной краской, на литографский камень.

Наконец, желатиновая пленка в соединении с двухромовокислыми солями приобретает свойство—разбухать в воде в тех местах, которые подверглись действию света, и не разбухать в местах, инсоляции не подвергшихся, что дает возможность изготовления непосредственно желатиновых клише или — что важнее — получать таковые с желатиновых матриц, при помощи гальванопластинки, о которой речь далее.



Призма для перевертывания изображения при съемке.

Конечно, при изготовлении выпуклых клише (по первому способу) можно пользоваться, как материалом, из которого изготовляется клише, всяким металлом, подвергаемым травлению; но многие особенности цинка (его сходство, по свойствам, с литографским камнем, сравнительная твердость и в то же время легкая податливость при травлении, способность удерживать наносимый слой желатина или асфальта и т. д.) сделали его наиболее удобным и, следовательно, наиболее распространенным материалом для получения клише.

В последнее время вводится получение клише на целлулоиде или целоне, изобретение талантливого московского цинкографа Ю. К. Лауберта. Клише на цинке имеют свои неудобства: цинк не отличается упругостью и легко подвергается механическим повреждениям, которых исправить уже нельзя; кроме того, хранение цинковых клише затруднено быстрой окисляемостью цинка. Опыты печатания с клише, исполняемых Юр. К. Лаубертом на целлулоидных пластинках, набиваемых затем на деревянную колодку, как и цинковые клише, дают блестящие результаты, и, очевидно, этому способу изготовления клише как штриховых, так и сетчатых суждена хорошая будущность.

Наиболее просто изготовление клише, пригодного для непосредственного печатания или снимания матрицы и отливки копий—стереотипов в любом числе, можно изложить так: Берется лист, хорошо полированный, чистого цинка, из него вырезается пластинка, немного большая, чем размер негатива, и на пластинку наносится тонким и ровным слоем чистый асфальт, растворенный в бензоле. Когда бензол испарится и асфальт затвердеет (этот процесс должен происходить в темном месте, иначе асфальт потеряет светочувствительность и, следовательно, способность к инсоляции), — пластинку цинка, покрытую асфальтовой пленкой, выставляют на свет вместе с плотно прижатым к ней стеклом, на которое перенесена, в перевернутом виде, закрепленная пленка с негатива (так как иначе—клише выйдет не в обратном, а в прямом виде и при печатании на бумаге будет давать обратные изображения).

Впрочем, зеркальности изображения достигают и иными путями— или сниманием негатива через призму, или путем отражения в зеркале снимаемого рисунка. После довольно продолжительной (асфальт обладает слабой светочувствительностью) инсоляции—пластинку проявляют и затем промывают, при чем бензин или чаще скипидар растворяет места, бывшие под темными местами негатива, как не подвергшиеся действию света. Так как асфальт черный, то после растворения не инсолированных мест на цинке мы видим оставшийся нужный рисунок, едва поднимающийся над плоскостью цинка. Следует процесс травления азотной кислотой (царской водкой), во время которого пластинка несколько раз накатывается нерастворимой кислотою литографской краской, защищающей боковые части резерва, т.-е. покрытых асфальтом и типографской краской мест, не подлежащих травлению, все более и более выпуклых по мере их обнажения, от проедания кислотою, и несколько раз травится все более крепкими растворами азотной кислоты. После того, как цинк достаточно глубоко протравлен,— пластинку промывают водой, набивают гвоздиками на деревянную колодку, которую юстируют, т.-е. по росту делают соответственной вышине шрифта,—и клише готово к печатанию.

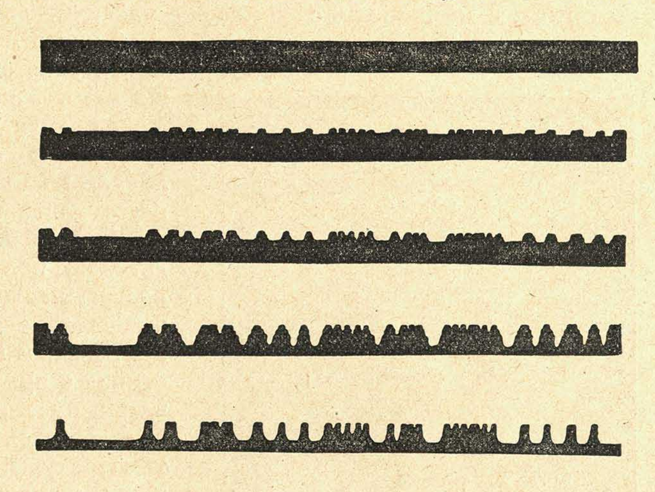
Но асфальт в роли светочувствительного материала годится только при изготовлении грубых клише, и в лучших цинкографиях применяются способы печатания изображения с негатива не на асфальтовой пленке, а на более светочувствительном составе, напр., из двухромистого аммония с альбумином (белком), растворенными на воде и спирте, которым и обливается в темном помещении цинковая пластинка и после высыхания которого происходит процесс копирования на свету с негатива, как при асфальтовом способе. Когда копирование закончено, то в темной комнате цинковую пластинку накатывают краской, при чем краска пристает только к местам, подвергшимся действию света. После чего пластинку промывают водою, и все те части светочувствительного слоя, которые не подверглись действию света и, следовательно, образуют на клише белые места, отмываются.

Затем пластинка подвергается травлению азотной кислотой, при чем для предохранения частей, которые должны остаться выпуклыми, от травления—их несколько раз опять-таки покрывают путем накатывания валиком литографской краской и „припудривают“ порошком асфальта, смешанного с канифолью—пристающим только к местам, накатанным краской и непроницаемым для кислот. Травление—операция сложная и тонкая, ибо необходимо предохранить и бока тех частей пластинки, которые должны выйти на рисунке, от травления, и протравить цинк на достаточную глубину, не портя тончайших штрихов рисунка.

Едва ли стоит указывать, что процесс этот далеко не так прост, как излагается. Много лет работы, под руководством опытных мастеров, нужно для того, чтобы стать отличным цинкографом, знающим все способы и обладающим опытом, необходимым для получения художественных клише, имеющих полное сходство с оригиналом.

Процесс этот не так прост и в другом отношении: если получение штрихового клише при помощи обычного фотографирования (фотоцин-

кография) сравнительно легко, то тоновых клише, которые должны передать последовательные переходы рисунка от светлых до самых темных,—при пользовании обыкновенным фотографическим негативом получить нельзя, ибо с такого клише оттиснется не красивый и правильно передающий, например, лицо человека отпечаток, а черное пятно. Это не мешает при печатании, скажем, сплошного круга, или квадрата, или силуэта, или вообще резко отделимых белых и черных мест,—где переходов тонов нет, но совершенно не годится, если мы, например, хотим точно изобразить луч света, бросаемый в темноту, светлый около источника света и все более смешивающийся с тьмою, чем дальше он уходит от своего источника.



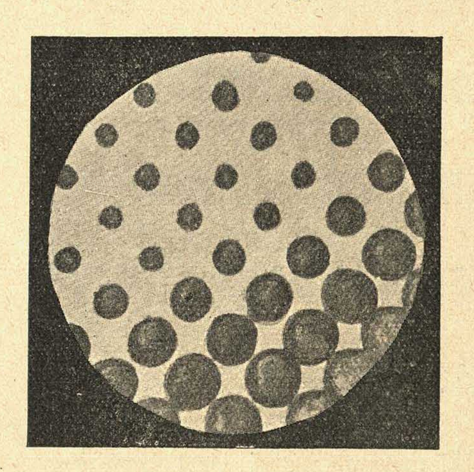
Постепенный ход травления цинковой пластинки для штрихового клише.

Но—если мы разобьем тоновый рисунок на, примерно, квадратики совершенно одинакового размера и в более темных местах поставим в каждом квадратике по одной крупной, заполняющей весь квадратик, точке („пункту“), а в менее темных—точки поменьше, в самых светлых—еле заметные точки, —то увидим, что у нас—при известном навыке—на рисунке все переходы от темного к светлому дадут иллюзию точности изображения, напр., портрета, и наш тоновый рисунок мы обратим в тонкий штриховой. Вспомним, что при этом способе Брейткопфу удавалось получать картины, напечатанные типографскими значками.

Этот же способ применяется, после его открытия в 1882 г. в Мюнхене гравером на меди Мейсенбахом, и при печатании тоновых клише (наиболее распространенное название его—автотипия). Но много усилий было потрачено прежде, чем нашли возможность получать при фотографировании сетчатый негатив. Теперь для этого употребляются растры (нем. der Raster—сетка), введенные в 1890 г. Максом Леви в Филадельфии, склеенные по плоскости стеклянные пластинки, на внутренней стороне которых награвирована и затем зачернена тончайшая мелкая сетка, образующая квадратики, для очень тонких работ—несколько тысяч квадратиков в квадратном сантиметре, для грубых газетных клише—примерно, 24 линии в каждом сантиметре, т.-е. 24×24=576 квадратов в сантиметре. Эти пластинки ставятся в фотографической камере при снимках с оригиналов для получения тоновых клише между объективом и негативом, и, следовательно, на последнем снимок

получается разбитым на квадратики, в которых: в более светлых квадратиках будут крупные точки, в более темных—мелкие, со многими переходами от света к тени. При изготовлении клише – на позитиве получится обратная картина, и мелкие точки („пункты") окажутся на светлых местах оригинала, но почти сплошь темными будут темные места оригинала. При снимке, скажем, человека, одетого в черный костюм, белый воротничок, клетчатый галстук, костюм даст сплошные, крупные точки, воротник—мельчайшие, галстук—разнообразные, в зависимости от его пестроты.

В газетных тоновых клише эту сетку можно увидеть невооруженным глазом, в книгах—с помощью увеличительного стекла, иногда, в особенности близорукими глазами, и без его помощи.



Точки на клише после съемки через растр.

Разумеется, в штриховых клише мы никакой сетки ни в какую лупу не увидим, так как они покрываются сплошными черными линиями или плоскостями, будучи изготовляемы без помощи растра.

Для изготовления клише с негативов, полученных при помощи растра, часто пользуются так-наз. эмалевым способом, при котором цинковая, а иногда и медная пластинка с проявленным на ней сетчатым рисунком перед травлением подвергается действию высокой температуры, при чем слой рисунка как бы вжигается и впитывается на поверхность медной пластинки. Для удобства наблюдения за процессом последующего травления—пластинку перед нагреванием промывают в воде, окрашенной фиолетовой анилиновой краской; после нагревания—места, не подлежащие травленню, принимают коричневый цвет, а места, подлежащие травлению—свободны от покрова. Травление медных пластинок при этом способе производят в растворе хлорного железа, и процесс травления проводят более нежно, чем при травлении штриховых клише, т. к. имеют дело не с грубыми линиями и пятнами, а с мельчайшими точками, которые легко стравливаются на-нет.

Иногда, для получения большего эффекта, с одного оригинала получают два клише, ставя растр под разными углами. Путем отпечатания с одного клише на оттиске с другого клише и применения при этом красок одного цвета, но разных оттенков, получаются очень тонкие рисунки и становится незаметной сетка, придающая рисунку некоторую безжизненность и механичность. Конечно, в делах, требующих быстроты печатания, напр., в газетах,—этот способ, называемый „дуплекс-автотипия", неприменим.

Автотипия привела за собою хромо-автотипию—цветную автотипию т.-е. печатание в красках, достигаемое типографским путем.



ОБРАЗЕЦ АВТОТИПНОЙ ТРЕХЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА И ГРАФИЧЕСКОГО ЗАВЕДЕНИЯ
J. F. SCHREIBER IN ESSLINGEN UND MÜNCHEN.

Здесь мы должны вернуться к великому физику Ньютону, открывшему разложение всех цветов спектра на три основные—желтый, красный и синий. Как мы видели, Леблону в деле введения цветной гравюры в XVIII веке это открытие много помогло. И перед учеными типографами нашего времени стал вопрос—как получить, при помощи фотографии, три клише, дающие, при печатании одного на оттиске с другого, полную иллюзию многокрасочного рисунка, схожего, насколько позволят искусство мастера и оттенки красок, с оригиналом.

Но поскольку все цвета разлагаются на три основных, то при пропускании лучей многих цветов через прозрачное цветное стекло—оно задерживает все цвета и пропускает дальше только тот цвет, в который окрашено; напр., через красное стекло проходит дальше один красный цвет и задерживаются остальные, то-есть составляющие синий и желтый цвета, дающие в смешении зеленый цвет. Следовательно, если прозрачный стеклянный экран (светофильтр) имеет фиолетовый (красный+синий) цвет, то он задержит желтый цвет, если экран зеленый (желтый+синий), то он задержит красный цвет, и если экран оранжевый (красный+желтый), то он задержит синий цвет. Далее: значит, негативы последовательно подвергнутся действию фиолетовых, зеленых и оранжевых цветов, и светлые, не подвергшиеся действию света, места на них будут соответствовать желтому, красному и синему цветам; при отпечатке же позитивов на материале для клише на последних проявятся эти три цвета, каждый отдельно, а отпечатки с трех клише соответственными красками, наложенные последовательно один на другой, дадут иллюзию всех красок даже самой пестрой картины, ибо здесь смешение красок даст как все основные цвета, так и нюансы красок в их бесконечном разнообразии.

Конечно, необходимо, чтобы снимание производилось через сетку и чтобы при печатании клише одна краска накладывалась на другую с величайшей точностью, иначе отпечаток получится как бы в тумане или на нем ничего нельзя будет разобрать.

И конечно, процесс изготовления клише при трехкрасочном печатании и самое печатание тоже совсем не просты, а очень сложны: выбор светофильтров, сеток, красок, подправка позитивов, иногда—снятие с них опять негативов и т. д., изготовление клише, корректура художника и цинкографа и сопровождающая ее подправка клише от руки перед травлением—все это требует громадной опытности, точности, верности глаза, вкуса,—иначе—малейший недостаток в работе, плохой подбор трех основных красок в нужных оттенках, их недостаточная или слишком большая прозрачность и т. д. — сделают малоудовлетворительной или никуда негодной всю работу.

Иногда, довольно часто, при трехкрасочном печатании употребляют еще четвертое клише, дающее общий основной тон, чаще — печатающее или черной, или какой-либо светлой, напр., сероватой или кремовой краской.

Фотография сделала возможным получение механическим путем как выпуклых клише на меди,—при чем процесс их получения несколько отличается, в деталях, от изготовления цинковых клише,—так и углу-

бленных гравюр на меди. Открыто много способов фото-или гелиогравирования (от греч. ἥλιος = солнце). Наиболее распространенный — получение пигментного (т.-е. покрытого каким-либо красящим веществом) негатива и перенесение пленки негатива на медную доску—шероховатую, покрытую зерном при помощи асфальта (см. акватинта). По укреплении пленки на медной доске и химическому удалению светлых ее частей, происходит травление доски раствором треххлористого железа для получения углубленной гравюры. Понятно, что, поскольку мы имеем дело с углубленной гравюрой,—медная пластинка должна иметь характер офортной, и те части рисунка, которые должны выйти на гравюре, выедаются вглубь доски, а части, которые останутся свободными от краски—не травятся, и затем краска с них стирается, и на бумагу переходит—когда доска для гелиогравюры совсем готова, и производится печатание—лишь краска из углублений на доске.

Разумеется, можно получить и три доски—для трехкрасочного печатания, или печатать с одной доски несколькими красками—путем нанесения соответственных красок в углубления награвированной доски.

Как мы уже видели, при соединении желатина с двухромовыми солями позитивная пластинка, покрытая таким слоем, после отпечатки на ней с негатива—получает способность принимать жирную краску в местах, подвергшихся действию света, а места, действию света не подвергшиеся, после известной обработки—будучи увлажнены водой, не принимают краски. На этом основана фототипия или альбертотипия (изобрел мюнхенский фотограф Альберт в 1867 г.) т.-е. печатание в машинах по литографскому принципу, но с желатина, пленка которого обычно накладывается на толстые зеркальные стекла с предварительно нанесенным на них подслоем в виде, напр., белка с водой и жидким стеклом. Никакого травления для получения клише в данном случае не требуется, и при фототипии мы избегаем неприятной сетки, т. к. снимать через растр не нужно. Конечно, можно получить и трехцветные желатиновые клише по способу получения автотипических трехцветных клише, то-есть путем снимания через светофильтры. Печатание происходит на машинах особого типа, близких к литографским, при чем печатник время-от-времени смачивает пластинку-форму водой, смешанной с глицерином, который задерживает влагу на светлых, не печатающих местах желатина.

Фототипия, особенно цветная, при большой опытности и вкусе мастеров дает великолепные, прекрасно передающие оригинал оттиски; но печатание происходит медленно, кроме того, пластинка дает не более тысячи хороших оттисков. Вместе с тем, печатание фототипических рисунков вместе с текстом затруднено, и приходится их или печатать отдельно, на оставленных среди текста местах, или вклеивать на особых листах в книги. Но это—лучший способ размножения фотографий и других оригиналов, требующих особой точности в передаче.

Не следует думать, что при этих и многих других, не перечисленных нами, как второстепенных и мало распространенных, способах изготовления клише фотохимическим путем — художественное чутье и опыт работника-специалиста не играют роли. Если штриховые клише

может изготовлять рядовой ремесленник, то чем выше мы поднимаемся по лестнице фотомеханических способов печатания — тем сложнее и труднее работа мастера-графика. Конечно, ценность этих процессов — в механичности работы, дающей возможность очень быстро и дешево получить иногда—превосходные по производимому эффекту рисунки. И, например, в лучшей в России по художественности работ типографии б. т-ва Голике и Вильборг (ныне—имени первопечатника Ивана Федорова) при изготовлении трехцветных клише—„если утром оригинал поступил в фотографию, то уже к вечеру того же дня можно иметь копии для травления на цинке“ [1]). Но, напр., трехцветное металлографское печатание фото-гравюрного типа настолько сложно, что специалисты по нему почти отсутствуют.

Какие „чудеса“ может делать книгопечатание при помощи фотографии, показывает изобретение Е. Ф. Буринского, лет тридцать назад получившее премию имени Ломоносова от Академии Наук. Он изобрел способ постепенного усиливания надписей на документах и побледневших от времени рисунков, при чем делал это при помощи фотографии: с текста, почти исчезнувшего от времени, Буринский делал снимок на негативе и затем усиливал его; с усиленного снимка делал несколько диапозитивов, складывал их вместе и с них вновь делал негатив. В результате ряда таких процессов — напр., как-будто совершенно исчезнувшие для наших глаз надписи на кожах, найденных в 1845 году при работах в Московском Кремле и представляющих документы эпохи Дмитрия Донского, были проявлены.

Этот же способ применяется для усиления бледных рисунков, с которых затем можно делать вполне четкие клише—передающие штрихи в усиленном виде [2]).

Как мы увидим далее, двадцатый век принес тесное соединение фотомеханических способов получения иллюстраций с ротационным машинным печатанием, доведшим скорость печатания иллюстраций до сказочных пределов не в ущерб точности.

Но прежде чем перейти к ознакомлению с машинизацией типографской техники, мы должны ознакомиться еще с одним нововведением XIX века, опять-таки и ускоряющим и удешевляющим изготовление произведений печати, именно—с применением гальванопластики и гальваностегии в типографском искусстве.

Гальванопластика была открыта русским немцем, академиком Якоби (1801—1874), в 1837 году, и с тех пор получила громадное распространение, имея применение в промышленности для получения точных копий с металлических и других предметов. Она основана на способности электрического тока разлагать растворимые соли металлов, так что металл отлагается на одном из двух электродов.

Если, например, нужно сделать медную копию резаного от руки, следовательно, дорогого деревянного клише, то с клише путем давления снимают или свинцовую или восковую копию, натирают последнюю

---

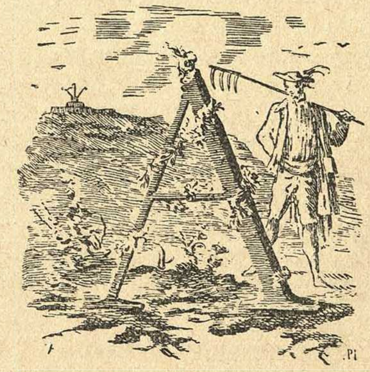
[1]) А. Гордилей.: „Цинкография и автотипия“, СПБ. 1915 г., стр. 10.
[2]) См. подробности у А. К. Шульца, в указанной выше книге.

графитом, отличающимся электропроводностью, и помещают эту пластинку в сосуд, наполненный раствором сернокислой соли меди (медный купорос); против нее, на известном расстоянии, висит пластинка меди; к обеим пластинкам проведен электрический провод, и, когда ток пущен, находящиеся в растворе частицы меди начинают облегать восковую награфиченную пластинку, а медная пластинка начинает отдавать в раствор, взамен убывающих, частички меди. После, примерно, 24 часов—восковая пластинка покрывается довольно толстым (в толщину картона) слоем меди, который настолько плотно обложил воск, что после отделения от последнего— мы получаем точнейшую копию нашего деревянного клише.

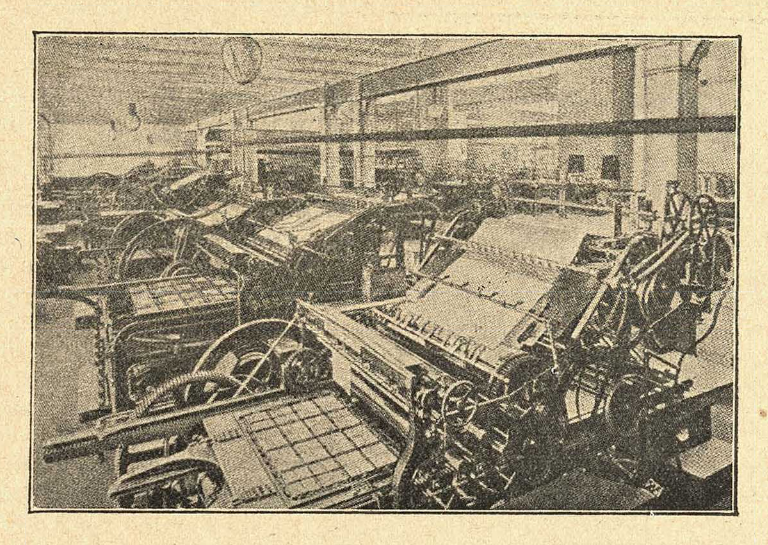
Конечно, такие копии можно получать и с цинковых и медных клише, и, после наколачивания на колодку или—что предпочитается—заливания с тыльной стороны свинцом или гартом, новое клише готово к употреблению.

Для придания клише, медным доскам с углубленной гравюрой, шрифтам большей прочности—пользуются процессом гальваностегии, т.-е. наслаивания металлического слоя на металлический предмет. При этом способе, напр., мягкая сравнительно углубленная гравюра на меди, полученная путем гелиографии, насталивается (при помощи не медного купороса, а двухлористого железа) и становится, благодаря хотя очень тонкому слою стали, чрезвычайно твердой.

Значение гальванопластики в типографском деле немалое; например, торговые фирмы, широко себя рекламирующие в газетах и журналах,—рассылают, во избежание ошибок при наборе или для воспроизведения рисунков, клише иногда в разные части света, и, конечно, эти клише, выполненные при помощи гальванопластики, обходятся дешево сравнительно с получением многих цинкографских клише. Типография при помощи гальванопластики (иногда—в соединении со стереотипией) может удачно конкурировать с литографскими способами печатания мелких этикеток и проч. Увеличение прочности клише, цинковых или медных, при помощи нанесения более твердого слоя металла, дает также большую экономию, в особенности при тех быстрых способах печатания, которые дала машинизация типографского производства в XIX веке.



Штриховое клише с ксилографии.



Зала с плоскими типографскими машинами с самонакладчиками.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

МАШИНИЗАЦИЯ ТИПОГРАФСКОГО ДЕЛА В XIX—XX в.в.

ЫСТРОЕ развитие образования и разлитие его в широких народных массах, вызванное Великой французской революцией,—создало громадную потребность в печатном слове, что повлекло за собой увеличение тиража и книг и газет. Между тем, печатный станок, претерпевший мало изменений с XVI века и лишь превратившийся в металлический'—плохо был приспособлен, чтобы удовлетворить назревшую потребность, и вопрос о замене его скоропечатной машиной, вероятно, занимал немало типографов на рубеже XVIII и XIX веков [1]).

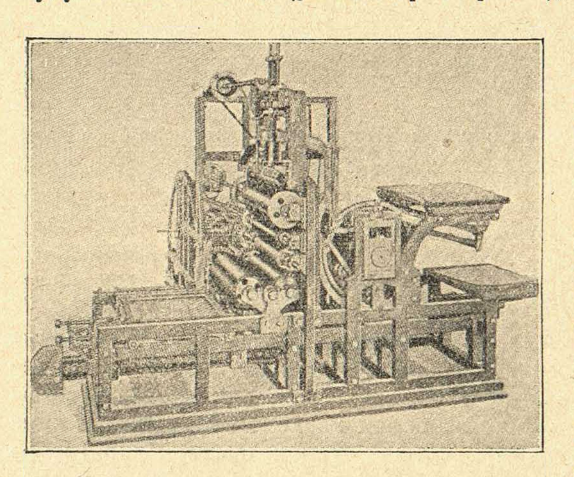
Посчастливилось только одному из них—это был Фридрих Кениг (1774—1833), сын фермера, родившийся 17 апреля 1774 года в Эйслебене, в Пруссии. Пятнадцати лет он поступил учеником в уже известную нам типографию Брейткопфа в Лейпциге—и, может-быть, изобретательный ум его хозяина заразил и ученика; по крайней мере, в самом начале XIX века Кениг строит модель—потом оказавшуюся далеко не совершенной—скоропечатной машины с непрерывным, при помощи зубчатых колес, подниманием и опусканием пиана. Изобретатель, не имея средств, обращается к типографам за поддержкой (Брейткопф, который помог бы ему, умер в 1794 г.), всюду получая отказы. Повторяется — в другом варианте — история Зенефельдера. Кениг в

---

[1]) При составлении этой главы историческую часть мы проверили по August Müller: „Lehrbuch der Buchdruckerkunst", Leipzig 1911, 600 стр. На русском языке история типографских машин изложена в книге П. П. Коломнина: „Краткие сведения по типографскому делу", СПБ., 1899, 612 стр.

1806 г. перебирается в Лондон, там поступает в одну типографию, затем—приказчиком в книжный магазин, наконец, успевает заинтересовать в своем деле трех лондонских типографов, заключает с ними договор на постройку машины, в 1807 году сходится, чтобы на всю жизнь остаться друзьями и компаньонами, с Андреем Бауером, магистром математики, окончившим университет в Тюбингене, и при его помощи—к 1810 году строит опять улучшенную машину, но с пианом и движущимся—как и в ручных станках—талером, печатающую около 400 экземпляров в час.

Наконец, в 1811 году Кениг и Бауэр сооружают первую скоропечатную машину цилиндрического типа, т.-е. в которой лист бумаги, будучи наложен на цилиндр (барабан), прокатывается этим цилиндром по укрепленной на талере форме с набором, принимающим краску с вращающегося валика, в свою очередь получающего краску с валиков, ее растирающих.



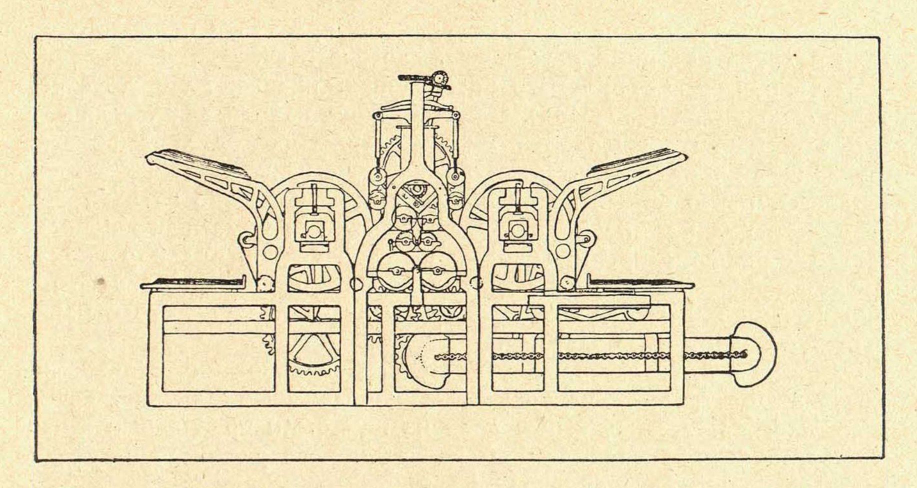
Первая скоропечатная машина Кенига.

Изобретением заинтересовывается крупный капиталист, владелец открытой в Лондоне в 1783 году крупной газеты, „The Times“ (Таймс=Время), Джон Вальтер, и заказывает Кенигу две машины, каждая с двумя цилиндрами, печатающие более 1000 оттисков в час. И в газете „Times“ от 29 ноября 1814 г. Вальтер помещает передовую статью, в которой сообщает, что этот номер напечатан на новой скоропечатной машине.

Построив для Вальтера еще машину, которая, при двух цилиндрах, печатала одновременно обе стороны листа—путем перехода с одного цилиндра, после отпечатания одной стороны, на другой барабан, для отпечатания второй стороны,—Кениг в 1817 году уехал в Германию. Здесь, благодаря заработанному в Лондоне капиталу, он покупает здание монастыря Оберцелль, в Вюрцбурге (на реке Майне, в Баварии) и начинает создавать фабрику. В следующем году приехал Бауэр, и они стали развивать дело, в настоящее время являющееся одним из крупнейших по фабрикации типографских машин в мире.

Перед смертью Кенига, последовавшей в 1833 году,—фабрика уже успела построить машину, печатающую (при двух цилиндрах) двумя красками, путем передачи листа с одного цилиндра на другой.

После смерти Кенига Бауэр продолжал дело, и до 1860 года, когда и он умер,—постепенно все более и более совершенствовал скоропечатную машину, введя в ней, между прочим, вместо движения талера



Первая скоропечатная машина Кенига с накладкой с двух сторон (1814 г.).

взад и вперед по рельсам („железнодорожный ход")—движение талера взад и вперед при помощи системы находящихся под ним двух больших колес („круговращательное движение").

Не останавливаясь на всем ходе эволюции в конструкции скоропечатной машины, опишем вкратце работу ее современных усовершенствованных типов, которые в основном принципе близки между собою.

Как мы видели, в ручном станке процесс печатания происходит при помощи ряда плоских досок, раньше деревянных, затем—металлических: на плоский талер ставится форма набора; при помощи плоского декеля с плоским же рашкетом к набору, намазанному краской, прижимается лист бумаги плоским пианом.

В скоропечатной машине из этих плоских досок остался только талер, на который ставится набор, плотно заключенный в металлическую раму. При вращении колеса, передающего силу, двигающую в нужном направлении и в нужные моменты все работающие части машины,—талер движется взад и вперед, при чем проходит под одним или несколькими валиками, подающими и накатывающими краску. Еще в 1815 году Форстер и Гаррильд изобрели эластичную массу для красочных валиков в скоропечатных машинах, состоявшую из клея и сахарной патоки; до этого изобретения для нанесения краски на форму служили кожаные мацы, а Кениг в своих первых машинах пользовался валиками, обтянутыми кожей. В настоящее время главная составная часть массы валиков, накатывающих краску на литеры и клише,—глицерин и желатин, к которым примешиваются сахарный песок, иногда—рыбий клей или другие виды клейких веществ. Валики отливаются в особых станках-цилиндрах, куда вставляется центральный металлический стержень и затем наливается жидкая масса, довольно быстро застывающая. На валики, накатывающие краску на набор, краска подается целым рядом других валиков, из которых некоторые—сплошь

металлические и задача которых—приняв краску из особо стоящего вдоль валиков над ними резервуара, растереть ее.

Часть, прижимающая бумагу к накатанному краской набору, устроена в форме цилиндра (барабана). Над цилиндром находится плоская крышка,—стол, на который рабочий—„накладчик" кладет лист бумаги; в этот момент цилиндр стоит неподвижно, затем особыми зажимами или клапанами, нечто в роде пальцев,—лист бумаги плотно захватывается, после чего цилиндр приходит в движение, лист бумаги его обволакивает—и одновременно, при своем круговращении, цилиндр проводит лист над набором, прижимая его. Так происходит самый процесс печатания. Конечно, у накладчика заранее лежит на верхнем столе машины запас бумаги—стопа, полстопы.

На нижнем столе машины, у места его соприкасания с лапками на цилиндре,—поставлены вертикальные передвижные линейки, которые точно пригоняют лист, чтобы поля на нем были правильные и чтобы при печатании оборотной стороны не получилось расхождения страниц, печать не оказалась „неприводной".

После того, как лист при вращении цилиндра принял краску с набора,—зажимы на цилиндре отпускают отпечатанный лист, который при помощи тесемок, приходящихся на свободных от печати полях—переходит на другой прибор—„ракет", приемник, представляющий ряд длинных деревянных плоских пальцев; эти пальцы, после перехода на них всего отпечатанного листа,—понятно, печатью вниз,—поднимаются и опрокидывают лист на стол, где листы ложатся друг на друга, печатью вверх. В случае, если производится особо тонкое печатание, на роскошных бумагах,—рабочие в промежутках между опрокидыванием листов успевают наложить лист предохранительной бумаги, сохраняющей напечатанные листы от пачкания друг об друга. Хотя при правильной работе машины и правильно растираемой краске—листы, ложась один на другой, совершенно не должны пачкать друг друга.

Когда цилиндр протащил лист над набором и сдал его на ракет,—то талер с набором возвращается назад, под красочные валики, а цилиндр в это время повернут так, что над талером приходится его срезанная часть,—т. к. иначе он пачкался бы краской.

Размер машин—самый разнообразный: от миниатюрных—печатающих формы размером, примерно, 20×20 сантиметров—машин-игрушек,—до громадных, у которых на талер помещается форма $1^1/_2 \times 1$ метр и которые дают возможность сразу печатать газету большого формата. Средний обычный размер машины—несколько больше двух страниц развернутого листа „Известий ВЦИК".

Большое значение при печатании имеют **приводка** и **приправка**: печать должна быть **приводной**, то-есть полосы, расположенные по обе стороны одного листа бумаги, должны приходиться на математически-одинаковых местах, а вместе с тем и полосы, стоящие рядом на развернутых двух страницах, должны быть точно пригнаны одна против другой, чтобы при фальцовке не получалось кривых листов, сползающих полос и пр. Поскольку типографский митериал имеет точные меры—приводки добиться нетрудно и при небольшом опыте.

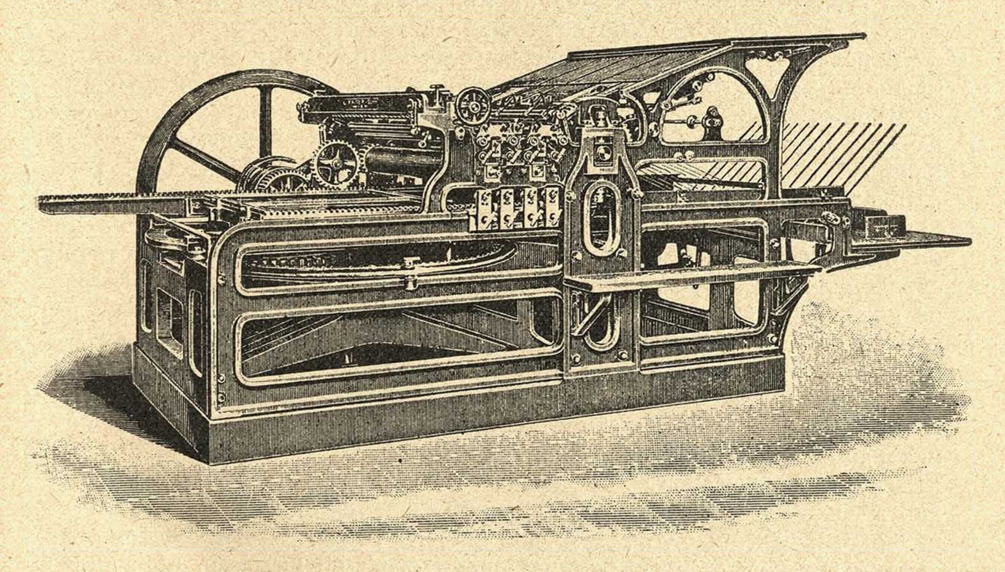
Kast & Ehinger G.m.b.H., Stuttgart

Druckfarbenfabriken.



Gedruckt mit Bronzebraun M 13590.

Приводки добиться нетрудно, поскольку все употребляемые при наборе и обкладке полос в машине материалы имеют математически-точные размеры (если материал свежий); труднее добиться хорошей приправки. Дело в том, что барабан машины, который подает бумагу, не может быть идеально-ровным; он покрыт мягкими покровами из материи и бумаги; поэтому при получении первого оттиска в машине на нем одни места выходят более черными, другие бледными от сильного или слабого натиска барабана в данном месте. Поэтому—необходимо сделать приправку, которая производится путем наклейки на барабан кусочков бумаги в местах, выходящих бледно, и вырезок



Современная плоская машина, печатающая с одной стороны, с круговращательным движением. Сверху—стол для накладывания бумаги (барабан не виден), слева—талер на колесах, за ним, в центре—валики для растирания и накатывания краски, справа—аппарат для выбрасывания отпечатанных листов.

в сильно-оттиснутых местах. Иногда—если, напр., печатаются иллюстрации, или машина старая, такой приправочный лист, натянутый на барабан, представляет весьма пеструю мозаику.

Когда напечатана одна сторона листа (т. е. — на типографском языке—напечатана „набело“),—то накладчик приступает к печатанию второй стороны, при том же расположении полос на талере. После отпечатания оборота („с оборотом“), если спущено на талер, скажем, 16 полос,—то получается всего на листе 16 + 16 = 32 страницы; обычно лист разрезается пополам и затем в брошюровочной фальцуется—в 8 долю листа (на каждой доле 2 страницы).

Как мы видели, еще в Лондоне Кениг вместе с Бауэром построили машины, печатающие сразу обе стороны листа (при остроумной, но простой системе передаточных тесемок), а позже они создали машину,

печатающую одним ходом в две краски — конечно, последовательно, с двух форм, поставленных на двух талерах.

Впоследствии стали строить машины, в которых накладчик-рабочий устранен, и бумага подается на цилиндр пневматическим, т.-е. присасывающим к себе край листов аппаратом, который отстраняется после того, как клапаны на цилиндре захватили лист, и автоматически переносит к цилиндру следующий лист. Впервые самонакладчики были введены еще в середине XIX века.

Далее, введено еще одно усовершенствование,—в виде присоединяемого к машине фальцовочного аппарата,—который, при передаче в него ракетом листов, фальцует их, т.-е. перегибает их на нужное число сгибов со скоростью печатания листов.

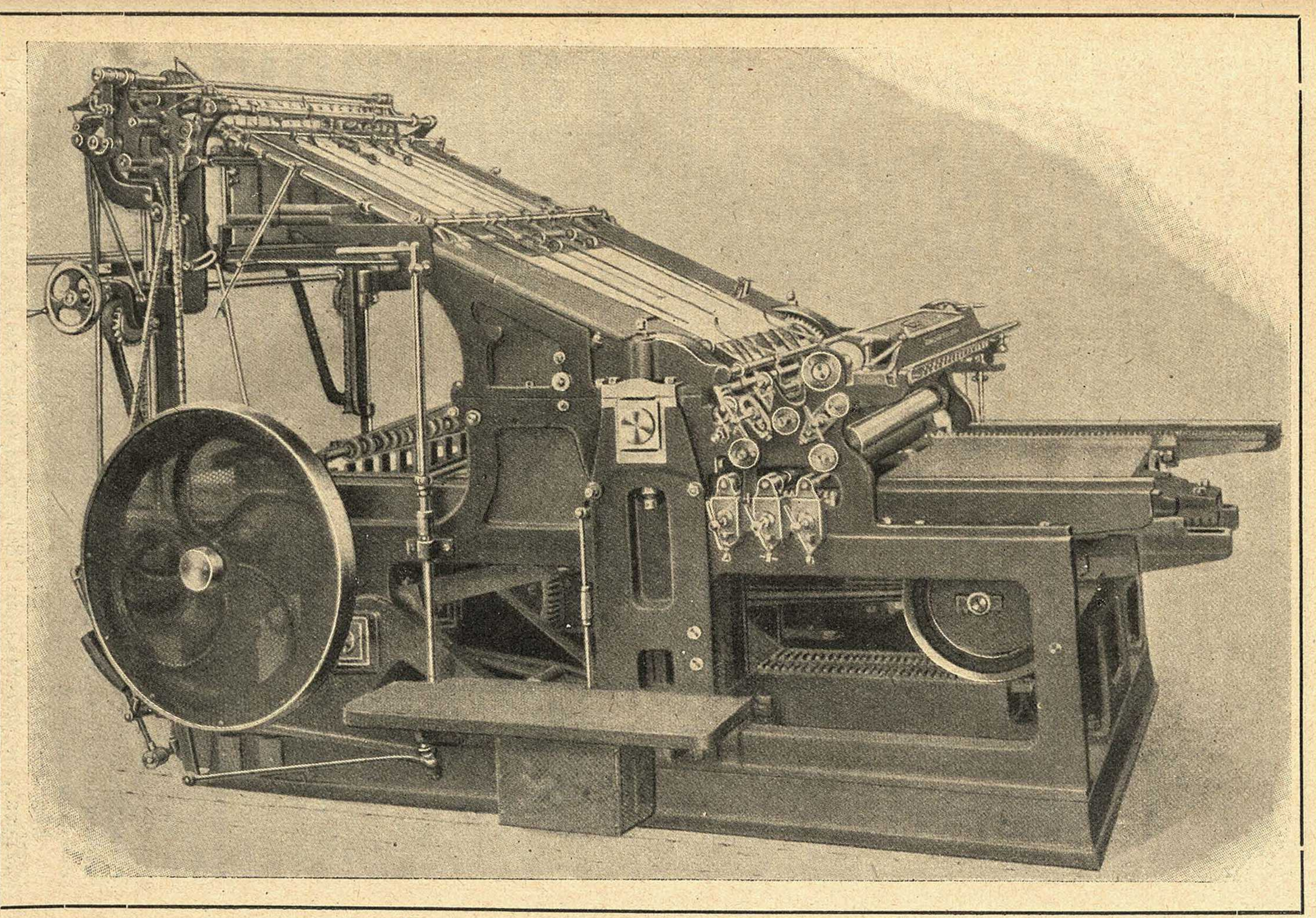
В настоящее время наиболее выгодными плоскими скоропечатными машинами являются машины, талер которых ходит не на рубчатых шестернях и не на круговращающихся зубчатых колесах, а на ряде гладких цилиндриков; машины с таким „планетным" движением талера наиболее известны фабрики „The Miehle P. P. and MFG C°". Такие „Мили" иногда достигают громадных размеров, с указанной выше величиной талера до $1\frac{1}{2} \times 1$ метр площади, включающей 32 полосы большого формата. Движение на таких цилиндрах, при котором трение сведено до минимума и, кроме того, сведены до минимума остановки на конечных пунктах хода талера, дают возможность довести скорость печати до 1.800 оттисков в час, при условии устройства самонакладчика, т.-к. рабочий-накладчик может подать не более 1.500 листов в час.

Скоропечатная машина для литографского камня весьма близка к типографской скоропечатной машине, имея еще валики для смачивания камня водою.

Таким образом, наиболее сложный тип скоропечатной машины такой: листы подаются на цилиндр механическим самонакладчиком; затем, после отпечатания одной стороны „набело", при помощи системы тесемок лист переходит на второй рядом стоящий цилиндр, прижимаясь к нему напечатанной стороной. Этот второй цилиндр, проводя лист над той же формой, на том же талере—заставляет текст отпечататься другой стороной, „с оборотом", после чего лист поступает на ракет, оттуда—в фальцовочный аппарат и затем—или в брошюровочную, или прямо в продажу—если печатается газета или брошюрка в один лист, сдаваемая заказчику без сшивки нитками или проволокой.

Движущая сила для машин до сих пор остается разнообразной: в начале XIX века колеса вращали рабочие-„вертельщики", затем стали применять паровой двигатель, энергия от которого передавалась при помощи бесконечного ремня. В настоящее время обычно пользуются электрическими двигателями, но и до сих пор еще в некоторых провинциальных городах машины работают вручную, при помощи рабочих-вертельщиков.

Автор настоящей книги, работая в типографиях города Баку в 1894—1907 годах—видел только машины, работающие вручную, при вращении колеса вертельщиками, несмотря на существование там электрической станции. Так печатались и „Бакинские Губернские Ведомости",



Плоская скоропечатная машина с самонакладчиком.

и „Каспий“, и „Баку“—в самых лучших типографиях города. Кажется, около 1905 г. типография газеты „Каспий“ стала именоваться „электропечатней“, заведя электрические двигатели.

Причины такого архаизма в столь оживленном и крупном городе (как и во многих крупных городах того времени) понятны: тираж самой большой газеты, „Баку“, даже в самый разгар Русско-Японской войны и революции 1905 года,—не превышал 6—7 тысяч экземпляров,—количество, на печатание которого нужно, при 4 страницах—с двумя накладчиками и четырьмя вертельщиками — не больше 6 часов (при 1.200 оттисках в час), т.-е. в течение ночи весь тираж газеты был готов. Не стоило тратиться на заведение электрических двигателей и приспособленных к ним машин. Труд вертельщика, как раньше — тискальщиков при ручных станках, является самым тяжелым в типографиях, и, меняясь ежечасно, две пары обливаются потом.

В Петрограде, в 1904 году, и в Киеве, в 1907 г.,—автор, конечно, застал уже не только электрические скоропечатные, но и ротационные машины: здесь тиражи газет и книг были иные, и введение наиболее ускоренных способов печатания диктовалось экономической необходимостью.

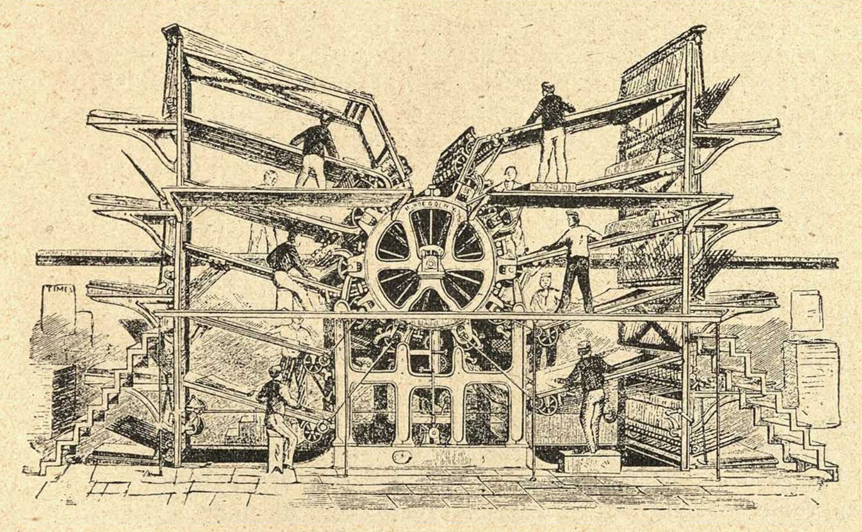
Впрочем, даже электрический двигатель не может значительно увеличить скорость оборотов скоропечатной машины: необходимость остановок движения цилиндра в моменты приемки листа бумаги и обратного прохождения талера под ним, после отпечатания листа, а также и замедленное—сравнительно с движением цилиндра на оси— талера на шестернях кладут известные пределы быстроте машины, дающей максимум 2.000 оттисков в час.

Между тем, тиражи газет и иногда брошюр и журналов в середине XIX века властно диктовали необходимость нахождения все более и более ускоренных способов печатания. Сначала—помогала отливка стереотипа, дававшая возможность с одного набора печатать в нескольких—вернее, любом количестве машин. Но—расходы на личный штат и амортизацию (изнашивание) машин давали себя чувствовать, а конкуренция типографий требовала удешевления производства. Тогда— стали делать опыты по изготовлению машин со многими цилиндрами. Здесь инициатива перешла к Англии и Америке — с их, начиная с XIX века, громадным развитием газетного дела. В 1846 году Эппльгес (Applegath) в Лондоне изобрел машину, которая имела один большой цилиндр, стоящий вертикально, с расположенным на нем набором (не стереотипом), удерживавшимся на цилиндре при помощи расширяющихся к вершине перегородок, между которыми сжимался набор. Вокруг этого цилиндра располагались как валики для краски, так и восемь меньших цилиндров, на которые накладчики подавали листы. При одном обороте как среднего большого цилиндра, так и вокруг него восьми цилиндров с наложенной бумагой,—машина выкидывала сразу 8 листов, и в час можно было получить до 12.000 напечатанных „набело“, т.-е. с одной стороны, листов.

Машина эта опять-таки была применена к печатанию той же газеты, „Times“, и работала до 1862 года, когда ее сменила машина более

усовершенствованной конструкции, построенная Робертом Гоэ (Hoe) в Нью-Йорке. В машине Гоэ главный цилиндр с набором, укрепленным планками и винтами, стоял горизонтально, как в обычной скоропечатной машине, имея в диаметре до $1^1/_2$ метров (!), а вокруг него располагались десять цилиндров для накладки бумаги, на которой опять-таки отпечатывался текст с набора на главном цилиндре по мере притискивания набора к каждому из десяти меньших цилиндров. Здесь накладчики бумаги стояли в пять этажей с двух сторон машины. Не даром она была прозвана Mammoth—то-есть мамонт [1]).

В сущности, машина Эппльгеса и была первой ротационной машиной (франц., нем., англ.: Rotation—круговращение, вращение на оси),



Машина Гоэ в Нью-Йорке.

поскольку все главные части машины приняли форму вращающихся на оси цилиндров. Но—ее существенными недостатками, замедляющими работу, были: неудобство расположения набора на цилиндре, опасность вылетания строк; далее—подача бумаги отдельными листами, необходимость совершенной согласованности действий восьми накладчиков, не считая других рабочих при машине (приводившейся в движение паром), наконец, ее громоздкость даже после усовершенствований Гоэ—пять этажей!

В течение дальнейших двух десятилетий все эти недостатки были устранены, при чем до сих пор идет спор, порождаемый нелепыми национальными страстями: немцы, французы, американцы оспаривают пальму первенства в деле введения усовершенствований в ротационную машину. Правда в том, что все талантливые типографы, каждый по своему, стремились ввести у себя этот наиболее выгодный эконо-

[1]) Aug. Müller, цит. соч., страницы 537 и след. У Коломнина, хотя весьма добросовестного автора, описание этих двух машин спутано.

мически при больших тиражах, быстрейший, с точки зрения законов механики, способ печатания. Но больше всех потрудились американцы, и мы видим, что в 1863 году Вильям Буллок создает новый тип—подлинно ротационной машины, печатающей с обеих сторон на бесконечной бумаге, рулон которой надет на быстро вращающийся металлический стержень и лента которой поступает на цилиндр, прижимающий ее к другому цилиндру, с расположенным на нем круглым (состоящим из двух полу-цилиндрических) стереотипом, который получает краску с ряда валиков.

Вращение цилиндров вокруг оси проведено в ротационной машине для всех ее основных частей, и, следовательно, всякие препятствия скорости ее хода, кроме сопротивления материалов, в силу их веса и трения,—устранены. И если машина Буллока давала 12—15.000 оттисков в час (при двух формах на двух цилиндрах—для обеих сторон листа), то современные машины достигают скорости—30.000 и более экземпляров выброшенной газеты в час, т.-е. отрабатывают в час ленту бумаги длиною до 20 верст,—1 километр в 3 минуты.

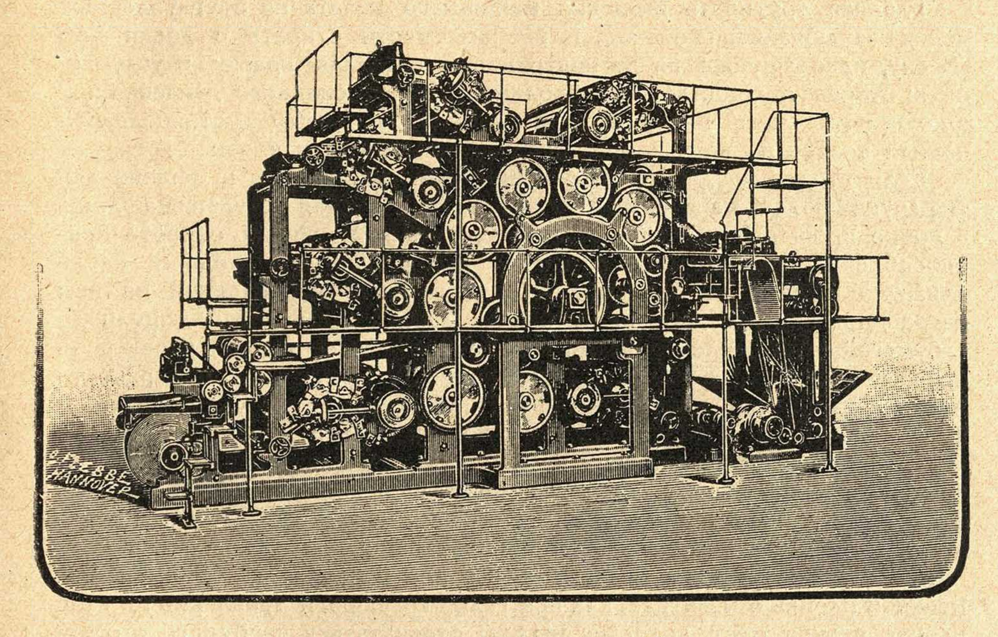
Когда выключатель электрического тока открыт, и машина пущена в ход,—то полоса бумаги с рулона, проходя от одного цилиндра к другому, может быть притиснута к стереотипу на нескольких цилиндрах; поэтому — на ротационной машине можно печатать и одновременно разными красками. Напр., полоса бумаги, пройдя цилиндр с основной формой для одной стороны листа и приняв черную краску, проходит к другому цилиндру, печатающему черной краской на обороте листа, затем—к третьему, печатающему красной краской. Обычно при двухкрасочном печатании дело ограничивается тремя печатающими цилиндрами, и второй краской печатают только на одной стороне листа. Но возможна установка и четвертого и пятого печатающих цилиндров.

Когда бесконечная полоса бумаги примет все нужные краски, т.-е. весь текст отпечатан, то она поступает еще на один цилиндр, на котором вдоль установлен нож, разрезающий полосу на листы. Затем—разрезанные листы переходят в фальцовочный аппарат, составляющий часть машины, и здесь перегибаются нужное число раз, после чего машина выбрасывает готовую и сложенную газету или лист книги. Несмотря на то, что весь этот процесс происходит со скоростью пробега хорошего товарного поезда,—при некоторых машинах бывают устроены еще приспособления, склеивающие листы между собою, так что газета в шесть и больше страниц выбрасывается из машины с склеенными двумя листами и сфальцованной.

Но в этом случае—печатание происходит одновременно с двух, трех, четырех ролей бумаги, и машина принимает грандиозные размеры.

Всеобщий отрывной календарь, издаваемый в Москве Государственным Издательством, печатается в 1-й Образцовой типографии (бывш. т-ва И. Д. Сытина) на ротационной календарной машине, которая, печатая на обеих сторонах бумаги черной и на одной стороне—дополнительной красной краской, выкидывает один за другим сразу целый календарь, 366 листков, разрезанный по дням и подобранный в порядке, давая десяток тысяч почти готовых календарей в рабочий день.

Теоретически возможно, после закрепления на печатающих цилиндрах стереотипа, вставки в свое место рулона с бумагой, приправки на цилиндрах, прижимающих бумагу к печатающим цилиндрам, и пуска машины, — уйти из помещения, оставив машину в одиночестве и, вернувшись через час, застать тысяч двадцать отпечатанных и сфальцованных номеров большой газеты. Но, конечно, машина требует надзора— бумага может прорваться, краска может подаваться слишком густо или жидко и пр. Отпечатанные листы нужно убирать по мере того, как их выбрасывает машина—что теперь делается, впрочем, иногда элевато-



Ротационная машина, печатающая шестью красками. Слева, внизу, вправлен рулон бумаги; справа, внизу, аппарат, выбрасывающий готовые листы в фальцованном виде, после прохождения всех красок.

рами. Но из этого примера ясно, до чего устранен труд людей при ротационной машине: не нужны десятки часов работы накладчиков и вертельщиков, достаточно одного часа механической работы машины.

Обычно при каждой такой машине с фабрики отправляется, как вожак при слоне, специальный инструктор, собирающий на месте машину из тысяч разных частей и затем наблюдающий за ее работой, изучающий „привычки“ этого сложного сооружения.

Ротационная машина дала возможность довести до предельной скорости печатание с выпуклых форм—набранных выпуклыми литерами и с клише. Отсюда, в сущности, один шаг до перехода к ротационному печатанию как с углубленных форм, так и с плоскости литографского типа. Не так легко было этот теоретический путь проделать в актуальной форме, но XX век принес разрешение этой задачи: в на-

стоящее время работают ротационные машины, печатающие как с углубленных форм — по способу „тифдрук“ или ротационного меццотинто, так и с плоских форм—по способу офсет.

Разумеется, переход от печатания углубленных гравюр путем прокатки между валами медных или стальных досок с наложенным листом бумаги к ротационному печатанию—„тифдруку“ произошел не сразу: второй стадией было—печатание при помощи машины, близкой к типографской и литографской, где вместо формы с набором устанавливалась медная или стальная награвированная вглубь доска.

Главная трудность введения машинного печатания с углубленных досок заключалась, конечно, в необходимости стирать с доски всю краску, находящуюся на ее поверхности, оставляя краску в углублениях; вторая трудность—в необходимости очень сильного давления при прохождении доски под цилиндром с бумагою, чтобы лист последней принял краску из всех прорезанных вглубь линий и точек.

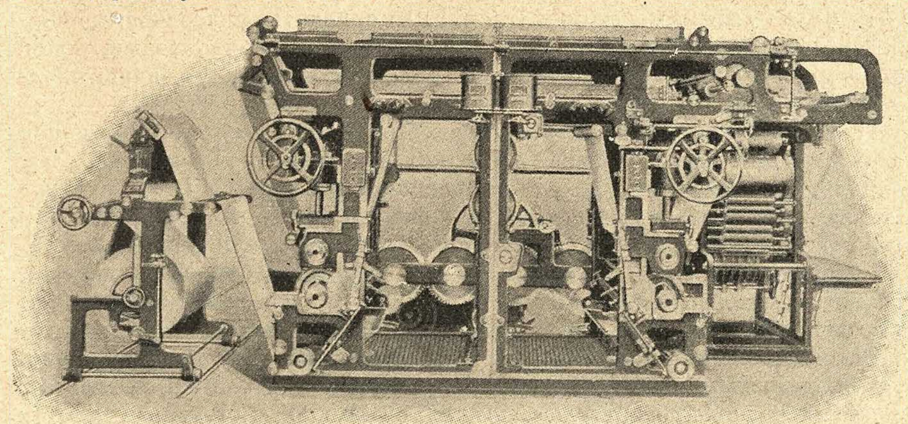
Если вторая трудность устранена путем применения в машине для тифдрука более массивных цилиндров, то первая разрешена лишь в конце прошлого века при помощи введения в машину особого приспособления, называемого ракель, напоминающего стоящий вдоль движения талера машины нож. Когда талер с укрепленной на нем награвированной медной или стальной доской проходит под цилиндр с бумагой,—то, после принятия краски с валиков,—ракель, играя роль прежней применявшейся печатником тряпки, скользя по поверхности доски с намазанной краской,—снимает последнюю, так что доска проходит под цилиндр с бумагой, имея краску только в углублениях.

Переход от такой плоской машины для печатания гравюр с углубленных оригиналов к машине ротационной произошел только в XX веке, и произошел он путем замены медной плоской доски—медным цилиндром, на котором вытравлена вглубь гравюра,—конечно, химическим путем. Лучшие результаты получились при переносе на цилиндр пигментной пленки с позитива, как при гелио-гравюре, и травлении по этой пленке вглубь мест, которые должны отпечататься на бумаге в отличие от травления обычных выпуклых клише, где кислотами выедаются места, которые не должны печататься.

Машины для тифдрука или „пигментного печатания“, печатающие с цилиндра, бывают двух родов: скоропечатные—где накладчик подает на барабан для бумаги отдельные листы, которые, приняв рисунок с медного цилиндра, выбрасываются машиной, или ротационные—где печатание происходит с ролевой бумаги, т.-е. с бесконечной ленты. Построенная по принципу обыкновенной ротационной машины для печатания с выпуклых форм, ротационная машина для углубленного печатания отличается—если указывать главные отличия—тем, что барабан, прижимающий бумагу к медному цилиндру, принявшему краску с валиков,—обтянут жесткой резиной, а вдоль медного с награвированными рисунками цилиндра стоит ракель, стирающий краску с его поверхности.

Рисунок на цилиндре выдерживает до 40.000 оттисков. Скорость печатания такой машины—около 10.000 оттисков в час. Следовательно, она работает несколько медленнее быстрой ротационной машины; но если

последнюю пустить с той же скоростью, то возможна комбинация одновременного, в один ход—печатания с ролевой бумаги как рисунков тифдруком, так и текста — с выпуклого стереотипа. Эта возможность создала широко развившееся иллюстрирование газет и журналов тонкой, „как живой" гравюрой. И перед войной—даже в отсталой России крупнейшие издатели-типографы И. Д. Сытин в Москве и С. М. Проппер в Петербурге—первый для журнала „Искры", прилагавшегося за отдельную плату к „Русскому Слову", второй—для „Биржевых Ведомостей" и „Огонька" завели ротационные машины-тифдрук, дающие—в техническом отношении—прекрасные результаты. Полоса бесконечной бумаги, пройдя через машину-тифдрук и приняв рисунки с углубленного медного цилиндра, идет, не будучи разрезаема, в обыкновенную ротационную машину—и, после отпечатания выпуклого текста, разрезается, фальцуется и т. д.



Ротационная машина для тифдрука.

Самый большой и, к сожалению, неустранимый недостаток тифдрука—невозможность для ракеля снять с медного цилиндра всю лишнюю краску; второй—переход на цилиндр с бумаги мелких ворсинок, иногда—кусочков дерева, соломинок, песчинок, которые, попадая под ракель,—протаскиваются по цилиндру и образуют повреждения. Поэтому—на рисунках, отпечатанных этим способом, заметны обычно—налет от не счищенной ракелем краски и царапины—от посторонних частичек, особенно легко образующиеся при употреблении далеко не первоклассной газетной бумаги [1]).

[1]) На русском языке—подробное описание тифдрука, наиболее свежее, см. в журнале „Книга и Революция", 1921 г., № 8—9, статья И. Д. Галактионова. Об офсете—печатается в Госиздате книга А. Л. Вейса: „Офсетная печать".

За границей—не только работает уже много моделей офсета, но и существует обширная литература. Так, номера типографского органа Германии: „Deutscher Buch-und Steindrucker", а также Англии: „The British Printer" иногда целиком посвящены офсету с приложением прекрасных образцов печатания с резины и с многими объявлениями о специальных машинах и красках для офсета.

Поэтому—кажется, ротационка-т и ф д р у к должна со временем уступить свое место ротационке-о ф с е т.

Печатание способом офсет (англ. offset rotary—получение профиля при вращательном движении, франц. roto-calco, немецк. Gummidruck или печать с резины) родилось в Англии—стране, в которой в первые годы XX века вообще замечается стремление создать красивый тип даже рядовой книги,—стремление легко объяснимое, если принять во внимание, что английская буржуазия в борьбе за международные рынки успела к началу XX века одержать блестящие победы над буржуазией других стран—в силу своего островного положения, дававшего ей господство над морями. Следовательно, при фабрикации товаров она могла спокойно перейти к улучшению их качества, в то время, как другие державы в этой ожесточенной борьбе, приведшей к войне 1914 г.,—отбивали рынки у Англии путем наводнения импортирующих стран более дешевыми фабрикатами. Если сравнить дешевенькие лейпцигские издания английских книг с средней цены лондонскими, более дорогими, но сделанными с гораздо большим вкусом, то наше предположение едва ли будет ошибочным.

Печатание способом offset-rotary есть ротационное литографское печатание, то-есть печатание с гладких цилиндров. Но, конечно, тот цилиндр, на котором должна быть расположена форма, готовая к печатанию,—изготовляется не из литографского камня, который неудобен и при плоском печатании, в силу своей многопудовой громоздкости. Доски из чистого цинка или алюминия при их некоторой химической обработке, придающей их поверхности кислотность, необходимую при увлажнении водою,—обладают при печатании с них свойствами литографского камня: по нанесении на них рисунка жирной краской,—они, будучи смочены водою, принимают краску с валиков лишь в местах, покрытых краской, и отталкивают ее в остальных, влажных местах цинковой или алюминиевой доски. Особенно пригодным оказался обладающий более вяжущими по отношению к краске свойствами цинк,—и им воспользовались, чтобы покрыть им цилиндр в ротационной машине, предварительно нанеся на цинк нужные рисунки.

Но—так как здесь печатание производится с цилиндра, имеющего плоскую, а не покрытую выпуклостями поверхность, как при цилиндрическом стереотипе в ротационной машине, то непосредственное прижимание листа к этому цинковому цилиндру барабаном, подающим бумагу, не гарантирует, что вся краска всех частей рисунка перейдет на бумагу—поскольку ни поверхность цилиндров, ни бумаги не может быть идеально-гладкой.

Поэтому—необходимо введение в машину для офсетного печатания еще одного дополнительного цилиндра. Благодаря ряду свойств резины—главным образом эластичности и упругости, казалось наиболее удобным этот дополнительный цилиндр обтянуть прорезиненной материей.

В сущности, печатание с гладких цилиндров было известно с конца семидесятых годов XIX века; в 1878 году два изобретателя, Проттье и Миссье, взяли патент на печатание с передаточных цилиндров, покрытых каучуком, на жести, так как печатание на жести непосредственно

с литографского камня или заменяющего его цинкового листа было технически чрезвычайно затруднено.

Уже в 1880 году Вуарен применил резиновый цилиндр для литографского печатания на грубых сортах бумаги, но это была еще не ротационная печать: в машине Вуарена сохранялся плоский литографский камень, с которого краска передавалась на резиновый цилиндр, и печатание производилось уже с этого цилиндра. Оставалось соединить в одной машине цинковый печатающий цилиндр и передаточный цилиндр, обтянутый резиной, и таким образом получить ротационную литографскую печать.

Здесь уместен вопрос: для чего этот вид печатания нужен, раз мы уже имеем пять других видов печатания, из них два ротационных? Однако, не говоря уже об ускорении процессов, при типографском, т.-е. с выпуклых форм, рото-печатании—нельзя дать тонких, художественных рисунков, приходится ограничиваться штриховыми или сетчатыми клише с неприятной крупной сеткой; при рото-металлографской печати или рото-меццотинто приходится при каждом обороте печатающего цилиндра снимать ракелем нанесенную на его поверхность краску, оставляя последнюю только в углублениях рисунка, и к тому же печатание текста этим способом не дает хороших результатов.

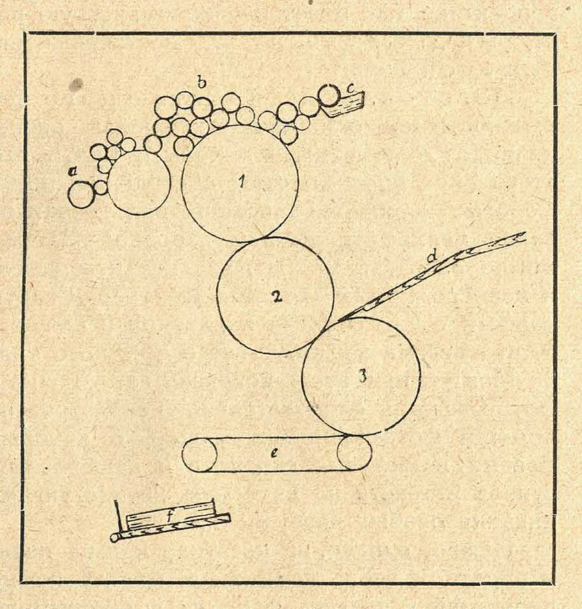


Схема машины-офсет простой конструкции. 1—Цинковый цилиндр. 2—Резиновый цилиндр. 3—Барабан, прижимающий бумагу к резиновому цилиндру. a—валики с красками; b—валики, передающие краску на цилиндр; c—приспособление для увлажнения цинкового цилиндра; d—стол, по которому скользит бумага к барабану; e—прибор, принимающий отпечатанные листы; f—стол, на котором собираются отпечатанные (с одной стороны) листы.

Следовательно, до изобретения офсетной печати мы не имели, в сущности, идеального вида рото-печати; есть все основания утверждать, что офсетная печать ротационного типа является самой совершенной из всех видов печати как по художественности, так и по быстроте.

Принцип офсетной печати ясен из помещаемого здесь чертежа; на основной печатающий цинковый цилиндр наносятся жирной краской рисунок и текст; затем при каждом повороте цилиндра он увлажняется валиками, передающими воду, с той целью, чтобы при нанесении краски с рядом стоящих красочных валиков краска попадала только на места, покрытые краской. При каждом же повороте цинкового ци-

линдра к нему прижимается передаточный цилиндр, обтянутый резиной; резина принимает краску с цинкового цилиндра и передает ее на бумагу, прижимаемую третьим цилиндром. Эластичность резины способствует тому, что краска с печатающего цилиндра полностью переходит на передаточный цилиндр; та же эластичность резины дает возможность краске хорошо ложиться на принимающую бумагу, какого бы плохого качества эта бумага ни была.

Только будущее покажет, что, в сущности, офсет явился и введен в практику, как ответ на экономическую потребность XX века—найти самый дешевый, но художественный способ печатания на самой дешевой бумаге.

Изготовление печатающего цилиндра. К гладкой поверхности плохо пристают и жирная краска и вода; поэтому цинковый цилиндр должен быть матовым, иметь зернистую поверхность. Для этого цинк обрабатывают обычно при помощи тысяч небольших фарфоровых шариков, наносящих при трении о цинк в особой трясущейся ванне мелкое зерно или „корень". Затем на цинковой поверхности можно работать так же, как на литографском камне; можно работать и непосредственно художнику—творцу картины. На тот же цинк можно нанести путем оттиска и рисунок с клише, получаемого любым путем, и, что весьма важно, текст с обычного типографского набора.

Можно при этом пользоваться, и широко пользоваться, помощью фотографии, а следовательно, использовать негативы, полученные при помощи фото-наборных машин, о которых см. в следующей главе. Весьма важно для скорости и дешевизны, что процесс переноса рисунков и текста на цинковую зернистую поверхность не представляет никаких особых затруднений.

Нужно, однако, на негативе или на переводной бумаге дать рисунок в обратном зеркальном виде, оттуда на цинковый цилиндр он будет переведен в прямом виде, на резиновый перейдет в обратном виде и окончательно отпечатается на бумаге в нужном прямом виде.

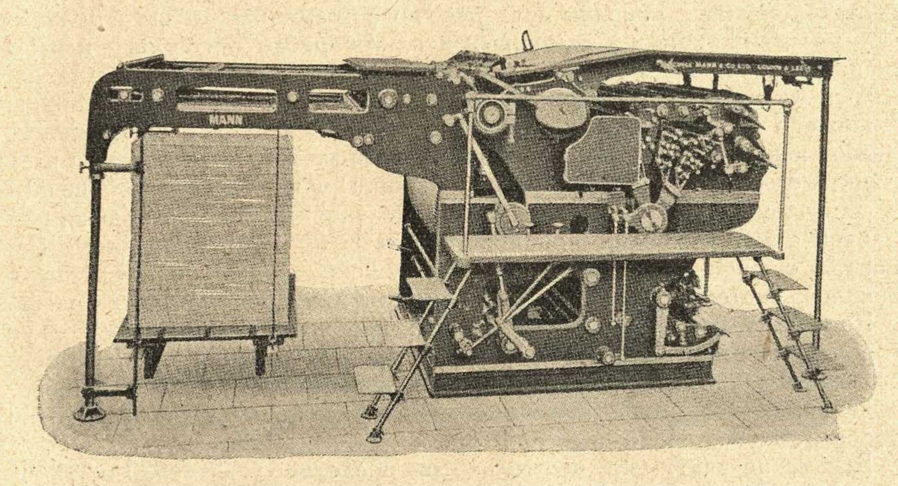
Как скоро цинковый цилиндр, как печатающая форма, готов, машину-офсет можно пускать в движение; но нам следует еще остановиться на моменте передачи рисунка с цинка на резиновый цилиндр.

В отличие от цинкового, „чернового" цилиндра—резиновый, „беловой", цилиндр не подвергается никакой предварительной обработке и должен быть к моменту начала печатания совершенно чистым; после первого оборота принявшего влагу и краску цинкового цилиндра краска с него, естественно, переходит на прижатый к нему при вращении резиновый цилиндр; далее следует момент передачи краски рисунка с резинового цилиндра на бумагу.

Но вот наступает второй оборот, и резиновый цилиндр принимает краску с цинкового второй раз. Естественно, что возможным печатание будет лишь при условии идеального совпадения отпечатков с цинкового цилиндра на резиновом, а поэтому необходимо, чтобы машина работала безупречно; иначе уже после нескольких повторных отпечатков краска рисунка на резиновом и, обратно, на цинковом цилиндрах расползется, и получится вместо печати грязь.

Далее необходимо, чтобы резиновый цилиндр хорошо принял и хорошо передал на бумагу краску; поэтому резина не должна быть очень мягкой, должна быть чистой, достаточно эластичной и упругой. В сущности резиновый цилиндр обтянут не резиной, а идеально-гладкой прорезиненной материей в несколько слоев, гораздо более прочной и отвечающей требованиям машины-офсет, чем чисто-резиновый слой.

Бумага для офсета. Благодаря свойствам резины, в особенности благодаря ее эластичности, она хорошо передает краску на любой сорт бумаги, однако, лучшая передача происходит, если употреблять матовую бумагу, независимо от ее состава, лишь бы она не была слишком грубой, так как тогда резиновый цилиндр портится. Затем, очень плохая бумага,



Двухкрасочная машина-офсет английского типа (фирмы Георг Мэнн и К^{0}), печатающая на флатовой бумаге или обе стороны листа одновременно одной краской, или на каждой стороне другой краской, или на одной стороне двумя красками, или на одной стороне одной краской, при чем приспособление машины происходиг в течение пяти минут. Следует обратить внимание, что отпечатанные листы ложатся не на неподвижный стол, как в обычных плоских машинах, а на вагонетку, что ускоряет передачу листов на брошировочную машину и сохраняет их от прикосновения рук.

с кусочками соломы и дерева, засаривает резиновую поверхность и грязнит печать; то же происходит, если в бумаге много химических ингредиентов, разлагающих или резину или краски. Но обычные сорта газетной бумаги прекрасно принимают офсетную печать и не портят машину.

Наоборот, те ослепительные по блеску меловые бумаги, которые раздражают глаз, отражая свет, но являются лучшими для печатания с сетчатых клише в одну краску или трехцветкой, оказываются худшими для печатания с офсетной машины; дело в том, что в силу эластичности резины глянцевые меловые бумага прилипают к резиновому цилиндру, печатание затрудняется, и могут быть случаи отрыва кусочков бумаги, в особенности на белых местах печатающей формы, чему способствует и влага, передаваемая с цинка на резину.

Тем хуже для меловых бумаг и тем лучше для наших глаз.

Несмотря на то, что широкое использование машин-офсет началось за границей только перед войной, уже существует много типов этих машин. Так, из англо-американских моделей можно указать машины Гоэ, Поттера, Уайта, Георга Мэнна, Савилля, из французских — соединенной фирмы Маринони и Вуарена, из германских—фабрик Кенига и Бауэра в Аугсбурге, в Оффенбахе, в Лейпциге—фирмы Шмирса, Вернера и Штейна в Франкентале и др. По принципу все эти типы машин делятся, во-первых, на одно- и многокрасочные, во-вторых, на печатающие с ролевой или плоской (флатовой) бумаги. Машины первого типа обычно имеют три цилиндра одинакового диаметра или цилиндр для бумаги двойного размера, что дает возможность во время его одного оборота отпечатать два листа. Машины двухкрасочные имеют или по пяти цилиндров—по два цинковых и резиновых и один барабан для бумаги, или по три цилиндра, при чем цинковый цилиндр разделен на два полуцилиндра, каждый из которых имеет рисунок для одной краски; на полуцилиндры резинового цилиндра передаются опять-таки две формы, а на цилиндре, прижимающем бумагу, эта последняя удерживается, пока краска будет принята с обоих резиновых полуцилиндров. При многокрасочной печати на флатовой бумаге нужно печатать отдельно каждые две краски, при ролевой бумаге фабрики принимают заказы на комбинированные машины, в сущности представляющие соединение ряда машин, имеющих несколько систем цилиндров, каждая система для одной или двух красок.

Поскольку при ротационной печати необходимо печатание с двух сторон бумаги, это достигается при постройке машины соответственной комбинацией цилиндров. Конечно, принимаются и все те приспособления, которые дают возможность самонакладки бумаги, фальцовки непосредственно после печати, и пр.

Весьма показательно, что только два последние года—1923 и 1924—принесли много моделей машин, при чем минувший год дал возможность поставить ротационное печатание газет при помощи офсета; об иллюстрированных журналах не приходится говорить—обилие иллюстраций в них рядом с текстом представляет благодарнейшей материал для офсета, дающего вполне художественные рисунки в дешевых изданиях.

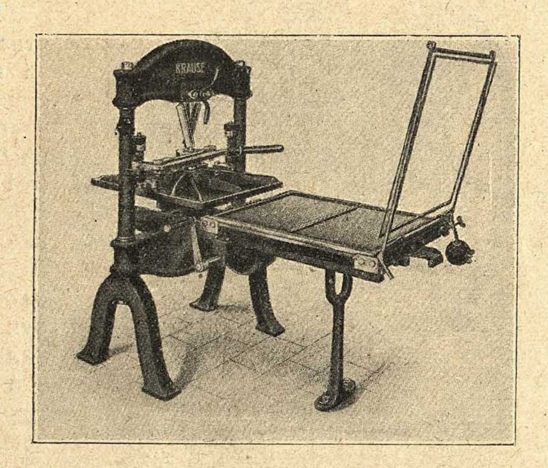
Судя по сообщениям иностранной специальной прессы, калькуляция печати на офсетных машинах дает или одинаковые с типографскими, или более дешевые цены. Здесь много зависит от скорости машины; к концу 1922 года лучшие по быстроте машины давали до 5.000 оттисков в час; офсетные рото-машины моделей 1924 года дают скорость типографских ротационных машин и применяются для печатания газет с большими тиражами. Некоторая неясность печати текста, бывшая препятствием для распространения офсета, как универсального вида печати, в последние годы устранена, и машины офсет начинают вытеснять машины всех других типов, чему способствует и их разнообразие—от небольших дешевых до громадных ротационных.

Со стороны художественной печать офсет дает возможность полностью передавать самый капризный замысел художника в картинах акварельного типа; образцы этой печати, помещаемые в типографских журналах, поразительны по богатой и отличной передаче красок на

любой, кроме блестящих, бумаге. Но матовость бумаги только увеличивает художественность работы, не увеличивая цены работ.

В экономическом отношении—благодаря применению резинового цилиндра, получается экономия в печатании, т. к. резиновый вал, при его эластичности, почти не изнашивает цинкового цилиндра с рисунком, дающего больше 100.000 оттисков, а самое главное в отношении дешевизны, что опыты печатания одновременно с цинкового вала текста и рисунков дают отличные результаты: за границей уже переходят на печатание офсетом многотиражных газет.

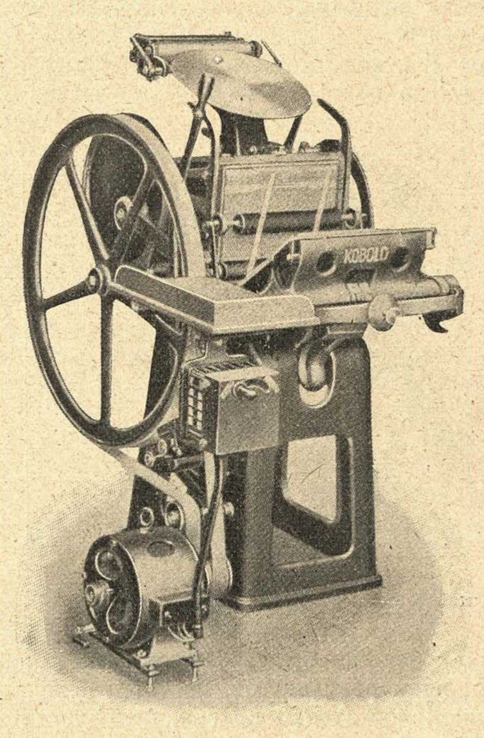
Следовательно, офсет стоит гораздо выше ротационного тифдрука: там—отпечатанные рисунки почти всегда покрыты налетом от несчищенной вполне с углубленного цилиндра краски и царапинами, здесь—большая отчетливость и чистота оттиска; там—необходимость печатания рисунков и текста на двух разного типа ротационных машинах, здесь—одновременное печатание. Там — замедленное, из-за необходимости стирания краски с поверхности цилиндров, печатание, здесь – устранение металлического ракеля и пользование эластичным резиновым цилиндром, допускающим возможно быструю, по законам механики, скорость вращения всех цилиндров и валов машины. Наконец, там—неизбежность печатания только одной краской,—опыты многокрасочного печатания не дали мало-мальски хороших результатов, ибо получались нагромождение пятен от несчищенной достаточно краски, неровность схождения красок в нужных пунктах между собою, разноцветные царапины. Здесь, наоборот, опыты многокрасочного печатания имеют весьма хорошие результаты, а возможность гравирования на камне-оригинале дает тончайшие рисунки, не уступающие—при большом искусстве и опыте литографов—лучшим литографиям, напечатанным с плоского камня. Как и при тифдруке, при изготовлении офсетной формы для печатания широко пользуются услугами фотографии—вернее, фотолитографии, развивавшейся по мере развития фотографии.



Ручной станок для печатания (корректурный).

Рядом с упомянутыми машинами, с шестидесятых годов появилось много моделей небольших машин, главным образом изобретенных в Америке, специально приспособленных для печатания мелких работ, как бланков, карточек, обложек к книгам и т. д., работающих или посредством нажима ногою рабочего на педаль, или электричеством. Их называют: „американки“ и „бостонки“. Рядом с ними—опять-таки много моделей машин, специально предназначенных для печатания бланков,

марок и т. д., печатающих на бесконечной ленте и одновременно нумерующих, разрезающих, покрывающих клеем и т. д. напечатанные билеты. В „Deutscher Buch-und Steindrucker“, № 8, май 1922 года, помещено описание такой машины, печатавшей что угодно с двух сторон в несколько красок и не только перфорирующей (делающей проколы) и разрезающей билеты, почтовые марки и пр., но и аккуратно складывающей их в пачки по 25, 50, 100 штук. Работа этой машины—при ширине ленты бумаги, из которой она делает, что нужно заказчику, в 130 миллиметров,—до 60.000 квитанций, билетов и т. д. в час.



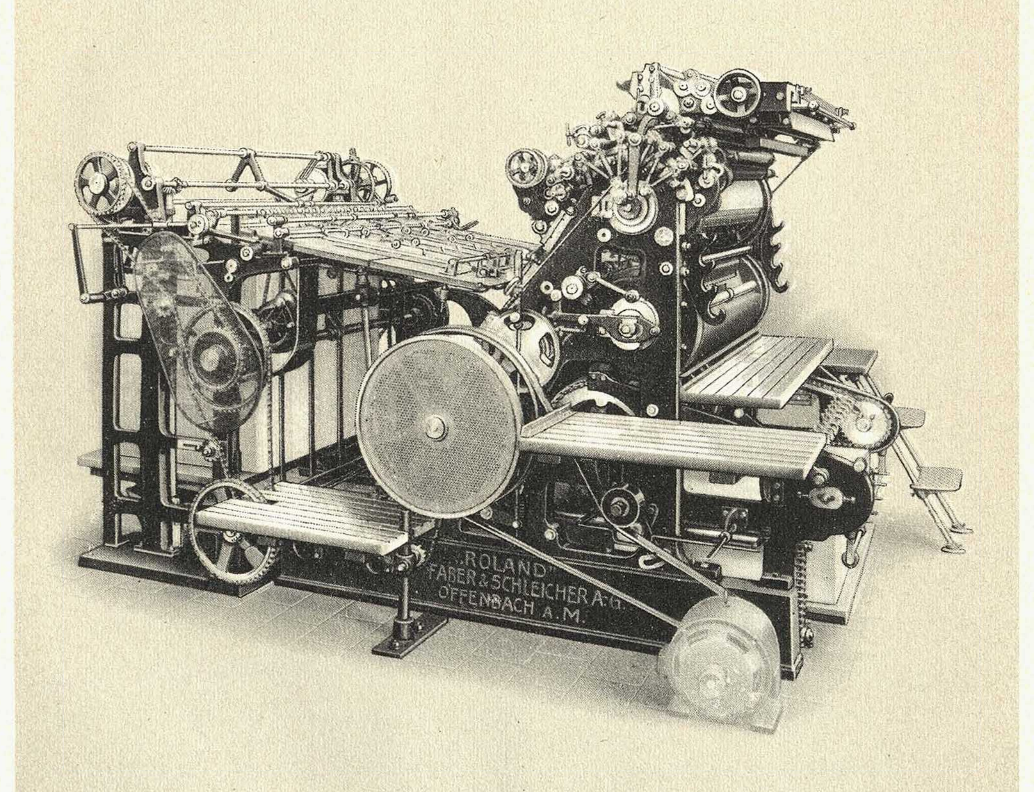
Американка, снятая в тот момент, когда валик, получив краску с верхнего цилиндра, накатывает ее на печатную форму.

Таким образом, к концу господства буржуазии, к началу борьбы за воплощение в жизнь идеалов социализма—логический круг, начавшийся, может-быть, от диска из Феста, быстро развивавшийся от Гутенберга до наших дней,—завершен: мы получаем прекрасное наследие от выполнившего свою задачу на земле буржуазного мира—созданное, конечно, умом и руками техников и рабочих—в виде всех возможных теоретически и осуществленных на практике способов печатания,—с выпуклых, плоских, углубленных форм, на плоской или ролевой бумаге, сотнями моделей разных удивительных машин.

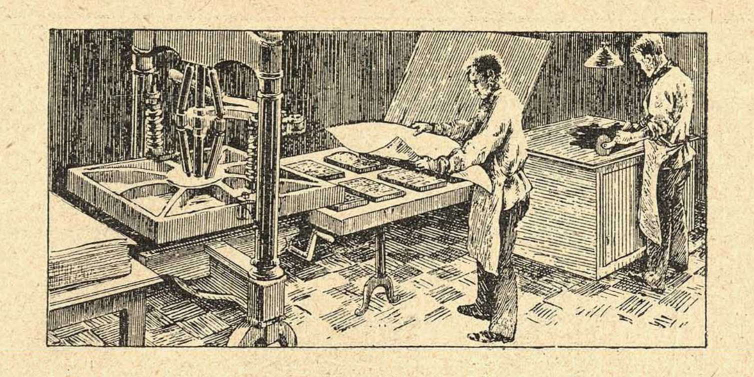
Какому из этих способов принадлежит будущее? С каждым днем все больше оснований утверждать, что способу офсет. Из-за войны и блокады буржуазных государств—Россия почти не знала об этом способе; война помешала его распространению не только в России, но и в Европе. После войны офсет стал актуальнейшим вопросом в технике и искусстве книгопечатания, конкурируя даже с типографским ротопечатанием, и 1925 год принесет развитие офсетного печатания и в РСФСР: в настоящее время или устанавливаются, или находятся в пути десятки машин-офсет для нас, пока, конечно, средних и малых размеров.

Несколько затруднителен вопрос о персонале работников на этих машинах, но, судя опять-таки по сообщениям заграничной специальной печати, работники литографий быстро освоиваются с офсетной печатью, поскольку офсет является несколько усложненным, но все же, в основном принципе и в процессах,—литографским печатанием.

Офсет-машина „Роланд“ завода Акц. О-ва Фабер и Шлейхер, Оффенбах на Майне



Машина отличается своей продуманной конструкцией, солидным исполнением всех частей и большой производительностью



ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

СЛОВОЛИТНЫЕ МАШИНЫ. НАБОР И НАБОРНЫЕ МАШИНЫ.



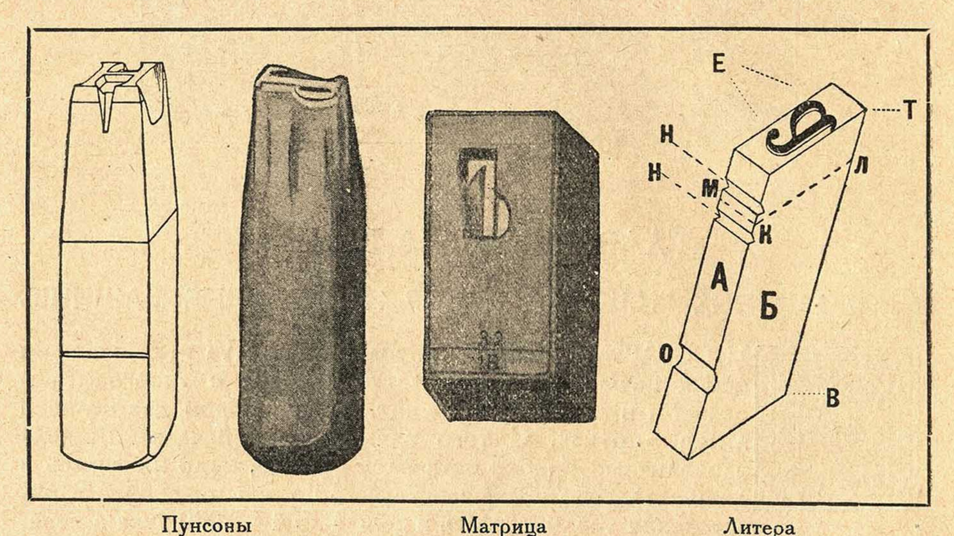
Мы ОСТАВИЛИ нашего словолитчика в XVI веке сидящим перед печью, на которой стоит сосуд с типографским сплавом в жидком состоянии, и с прибором для отливки литер в руках. С того времени и до начала XIX века словолитный прибор оставался ручным, мало изменяясь и лишь медленно совершенствуясь, но все же скорость отливки литер постепенно увеличивалась и дошла до 4—5.000 букв в день. Переворот Великой революции во Франции, приведший к господству пара и буржуазии, вызвал не только скоропечатную машину, литографию и другие усовершенствования в нашей области, но также и серьезные попытки создать словолитную машину. С самого начала XIX века их отмечен целый ряд [1]), но только в 1838 г. в Нью-Йорке (Бруклине) —Давид Брэс (Bruce) добился настолько хороших результатов, что его машина для отливания литер вошла во всеобщее употребление и затем, совершенствуясь (главным образом, Фуше в Париже и Кюстерманом в Берлине), изменяясь во многих деталях, приспособляясь к электричеству—дошла до XX века в сильно измененном виде универсальных словолитных машин, в целом ряде моделей, американских, английских и германских систем. Лучшие из моделей построены так, что, после отливки буквы в особой формочке,—у них механически отламывается с конца, противоположного очку, литник или гузка, затем машина, посредством особых резаков,—обрезает по вышине и шлифует со всех боков букву, так что из машины быстро сыплются или—что гораздо удобнее—составляются в строки и в полосы совершенно готовые для набора литеры, в числе нескольких десятков тысяч в день.

Котелок для словолитного металла находится, конечно, при машине, и рабочему нужно только подбавлять в него предварительно отлитые бруски гарта,—смесь олова, свинца, сурьмы, иногда и меди, в известных пропорциях, не одинаковых в разных словолитнях. Приблизительно, в гарте около или больше половины—до 75%—свинца,

---

1) Напр., у Faulmann, цит. соч., стр. 616 и след.

от 40 до 20%—чистой сурьмы, 10—20 или меньше, чаще всего 2% олова, иногда—немного меди, которая дает литерам твердость, тогда как свинец дает мягкость, сурьма—хрупкость и олово—вязкость типографскому металлу. Иногда—литеры отливаются, главным образом, для



Пунсоны Матрица Литера

Части литеры: А—верхняя стенка. Б—боковая стенка. Е—очко литеры. О,Н—сигнатуры (рубчики). МК—ширина литеры. КЛ—кегель литеры. ВТ—ножка литеры. ВЕ—рост литеры. Между стенками литеры и очком буквы сверху и снизу—заплечики.

тиснения на переплетах, из одной желтой меди, трудноплавкие, для горячего тиснения, и твердые, так как иначе литеры быстро портились бы при нажимах сильных переплетных машин, вдавливающих литеры в толщу кожи или картона.

Вырезание пунсонов осталось—в отношении технических приемов—почти без перемен с XV века. Мастер-гравер на отшлифованном конце бруска длиною около вершка отпущенной лучшей стали вырезает, копируя, нужную литеру или типографское украшение, смотря на лежащий перед ним рисунок литеры, нарисованный художником вновь или напечатанный в период от XV до XX века. За это время образцов разных шрифтов накопилось очень много, их сотни, но есть несколько наиболее ходовых типов рисунка шрифтов, которые стремятся—к все большей ясности очка при чтении, на ряду с изяществом рисунка [1]).

На помещаемом здесь клише можно ясно видеть все части литеры, каждая из которых имеет свое особое название: так, длина литеры от ее основания до печатающей поверхности имеет название р о с т, по этому росту находятся: в е р х н я я, н и ж н я я и б о к о в ы е с т е н к и,

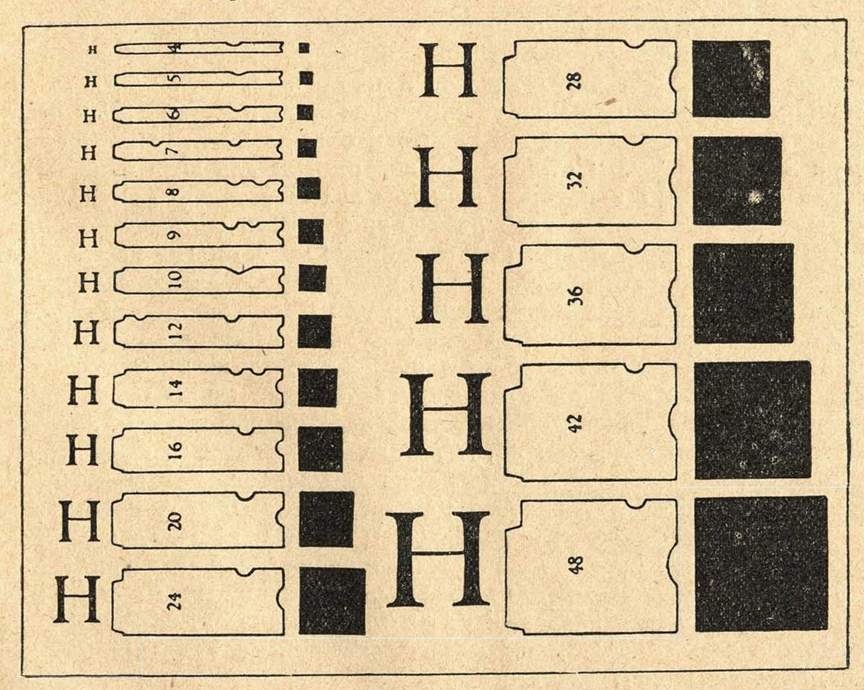
---

1) Лучшие руководства по наборному делу на русском языке, кроме П. К о л о м н и н а,—Ф. Б а у э р: „Руководство для наборщиков“, СПБ 1911 ; И. Б о г д а н о в: „Наборно-типографское дело“, изд. 3-е, СПБ 1912.

кегель литеры—высота, расстояние от одного бокового края до другого—ширина, печатающая поверхность, самый рисунок литеры—очко; части верхней площадки, стоящие по краям очка—заплечики; по верхней или нижней стенке расположены сигнатурки, или рубчики, которые наборщики ощупывают при наборе, чтобы правильно поставить литеры в верстатку.

Литеры различаются как по своим размерам, так и по рисункам. По размеру—как мы знаем—литеры имеют кегель, точно установленный (см. стр. 175—7). Русские названия шрифтов по их вышине, заимствованные из разных языков, такие:

3	пункта	—бриллиант,	12	пунктов	—гробецицеро.
4	„	диамант,	14	„	миттель,
5	пунктов	—перль,	16	„	терция,
6	„	нонпарель,	18	„	двойной боргес,
7	„	миньон (колонель),	20	„	текст,
8	„	петит,	24	пункта	— двойной цицеро,
9	„	боргес,	28	пунктов	—двойной миттель,
10	„	корпус,	36	„	малый канон,
11	„	цицеро,	48	„	большой канон.



Кегель (вышина) шрифтов от 4 до 48 пунктов.

Иногда шрифты отливаются с меньшим очком, чем полагается для данного кегля; тогда образуются широкие заплечики, благодаря чему можно вполне обходиться без шпон. Так, корпус можно отливать на боргесное очко, петит—на очко миньона и пр.

В современной большой типографии—сотни касс, для русских шрифтов — с 110 отделениями, на которых наклеены ярлычки, указывающие как кегель шрифта, так и его рисунок. Названия последних очень разнообразны. Чаще употребляются: Обыкновенный узкий, Широкий обыкновенный гарнитура 6-я, Гарнитура 8-я, Эльзевир мелкий или Эльзевир крупный, Гарнитура 5-я обыкновенный, Коринна, Транзит, Медиаваль, **Антик** мелкий, Рената, Латинский крупный или Латинский мелкий, Гарнитура 7-я, Гарнитура 23-я широкий.

Для художественных изданий употребляются разные шрифты декоративного типа, в России—Академический, Елисаветинский, Пальмира и др.

К некоторым из этих шрифтов полагаются *Курсивные* и **Жирные (Черные)** шрифты, лежащие в особых кассах. Отливаются и специальные жирные шрифты, напр. **Древний**, Рубленый, Ленинградский, Модерн, **Констанция**, **Рональдсон**, Заграничный, Скелетный, **Ренессанс**, **Сецессион черный**, Сецессион светлый, **Герольд узкий**, Итальянский, Вашингтон, ОЗИРИС, Конкордия, Хорошенький (Древний узкий), **Реклама**, **Кребс черный**, Кребс светлый, **Латинский широкий** или узкий, Узкий Египетский и другие.

Кроме того, обычно при шрифтах имеется капитель—т.-е. строчные литеры, имеющие рисунок прописных; таких литер для старой русской орфографии было девять, а именно: А, Б, Е, І, Р, С, У, Ф, Ѣ,; при новой орфографии—осталось семь, так как стали ненужными І, Ѣ. В курсивных и рукописных шрифтах капители обычно нет, так как в них рисунок для заглавных и строчных букв—разный для всех букв. Отсутствует капитель и в некоторых шрифтах художественного типа, напр., в академическом, и здесь она изображена прописными литерами нонпарели.

В больших типографиях имеются, кроме того, многие кассы, заключающие разные иностранные шрифты, которые располагаются в особых кассах с разными вариациями перегородок в них.

Для иностранных шрифтов кассы устроены иначе, так как литеры там иные, и наиболее употребительны некоторые не те буквы, как в русском языке; кроме того, в французской кассе много отделений занимают литеры с акцентами, в разных иностранных кассах—лигатуры, как напр., во французских: Æ, Œ, æ, œ, в немецких: ck, ch, ll, fi, ſſ и др.

Кроме того, имеются особые кассы для линеек, которыми пользуются, между прочим, для набора таблиц и выводов. Есть и кассы для разных украшений и орнаментов и особые кассы для хранения крупных шрифтов, для математического набора, для нот и пр.

Громадное значение в деле красоты набора имеет наличие в типографии нескольких красивых гарнитур шрифтов, то-есть подбора шрифтов разных кеглей, но одного рисунка,—создающих в наборе книг, обложек к ним, газет и журналов, объявлений, разных билетов и т. д. единство стиля. В этом единстве стиля и умелом для него пользовании гарнитурами шрифтов—секрет изящества и прелести венецианских изданий XV века, изданий Эльзевиров, Баскервилля, Бодони, Дидо, а также многих современных европейских типографий.

К сожалению, большинство русских типографов не знало этого простого, но одного из главных условия для достижения красоты

книги,—поэтому наши издания часто так безобразно выглядят, из-за бесвкусной нехудожественной мешанины шрифтов, даже на обложках. Несколько помогает делу—привлечение художников к композиции обложек и пр., но некоторые из них, повидимому, не знают правила единой гарнитуры, не знать которого сочтет позором для себя рядовой европейский наборщик, или дают обложки в стиле, некрасиво противоречащем шрифту книги.

Будем надеяться, что, благодаря переходу Госиздата к единству стиля и постепенному отбору более чутких художников-графиков,—это наследие от бесвкусицы русской буржуазии, проявляющееся во всех областях материальной культуры, будет быстро изжито, и книгу перестанут, наконец, уродовать.

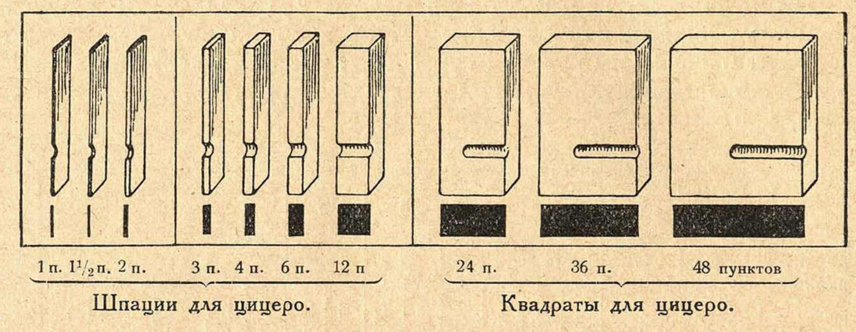
<table>
<tr><td colspan="2">А</td><td colspan="2">Б</td><td colspan="2">В</td><td colspan="2">Г</td><td colspan="2">Д</td><td colspan="2">Е</td><td colspan="2">Ж</td><td colspan="2">З</td><td colspan="2">И</td><td colspan="2">I</td></tr>
<tr><td colspan="2">К</td><td colspan="2">Л</td><td colspan="2">М</td><td colspan="2">Н</td><td colspan="2">О</td><td colspan="2">П</td><td colspan="2">Р</td><td colspan="2">С</td><td colspan="2">Т</td><td colspan="2">У</td></tr>
<tr><td>Ф</td><td>Х</td><td>Ц</td><td>Ч</td><td>Ш</td><td>Щ</td><td>Ъ</td><td>Ы</td><td>Ь</td><td>Ѣ</td><td>Э</td><td>Ю</td><td>Я</td><td>Ѳ</td><td>Ѵ</td><td>Й</td><td>—</td><td>[§</td><td>*†</td><td>)</td></tr>
<tr><td>А</td><td>Б</td><td>Е</td><td>I</td><td>Р</td><td>С</td><td>У</td><td>Ф</td><td>Ѣ</td><td>№</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>0</td></tr>
<tr><td>ѵ</td><td>ѳ</td><td colspan="2">ч</td><td colspan="2" rowspan="2">с</td><td colspan="2" rowspan="2">т</td><td colspan="2" rowspan="2">у</td><td colspan="2" rowspan="2">р</td><td colspan="2" rowspan="2">в</td><td colspan="2">і</td><td>;</td><td>:</td><td>!</td><td>?</td></tr>
<tr><td>»</td><td>э</td><td colspan="2">ѣ</td><td colspan="2">й</td><td colspan="2">-</td><td>1 п.</td><td>2 п.</td></tr>
<tr><td colspan="2">ю</td><td colspan="2">ы</td><td colspan="2">з</td><td colspan="2" rowspan="2">м</td><td colspan="2" rowspan="2">и</td><td colspan="2" rowspan="2">н</td><td colspan="2" rowspan="2">о</td><td colspan="2">ц</td><td colspan="2">.</td><td>3 п.</td><td>4 п.</td></tr>
<tr><td colspan="2">х</td><td colspan="2">к</td><td colspan="2">л</td><td colspan="2">п</td><td colspan="2">,</td><td colspan="2">Круглыя</td></tr>
<tr><td colspan="2">щ</td><td colspan="2">ш</td><td colspan="2">ж</td><td colspan="2" rowspan="2">а</td><td colspan="2" rowspan="2">Полукруглыя</td><td colspan="2" rowspan="2">е</td><td colspan="2" rowspan="2">д</td><td colspan="2" rowspan="2">ъ</td><td colspan="2">ф</td><td colspan="2" rowspan="2">Квадраты</td></tr>
<tr><td colspan="2">ь</td><td colspan="2">я</td><td colspan="2">б</td><td colspan="2">г</td></tr>
</table>

Современная русская типографская касса.

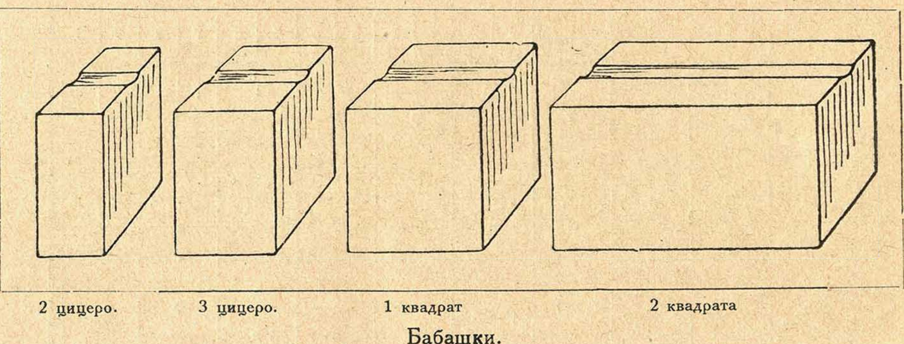
При изготовлении пунсона гравер обычно работает только острыми резцами и иглами, если ему приходится вырезать пунсоны для мелких литер. Для изготовления крупных пунсонов помогают фрезеровальные станки, механически высверливающие углубление в стали. Когда резчик кончил работу, то пунсоны закаливаются с целью придания им большей твердости. Пунсоны для очень крупных литер—в 48 пунктов и больше—вырезаются на свинце или гарте.

После изготовления пунсона—если последний вырезан на стали, им или выбивают углубленные в медной пластинке матрицы, или получают—иногда со стальных пунсонов и всегда с пунсонов, резанных на мягких металлах,—матрицу при помощи гальванопластики. Когда наращивание в ванне даст достаточную толщину медного слоя,—его припаивают к гартовой основе.

Универсальные словолитные машины устроены так, что в них отливаются литеры по любому рисунку и любых размеров—до известных пределов, конечно, кеглем до 2—3 квадратов. По вставке в машину матрицы и прилаживании, по нужному кеглю и ширине литеры, соответственных приспособлений в машине,—последняя может дать в рабочий день несколько десятков тысяч готовых литер,—мелких больше, крупных кеглей—меньше.



Шпации для цицеро. Квадраты для цицеро.

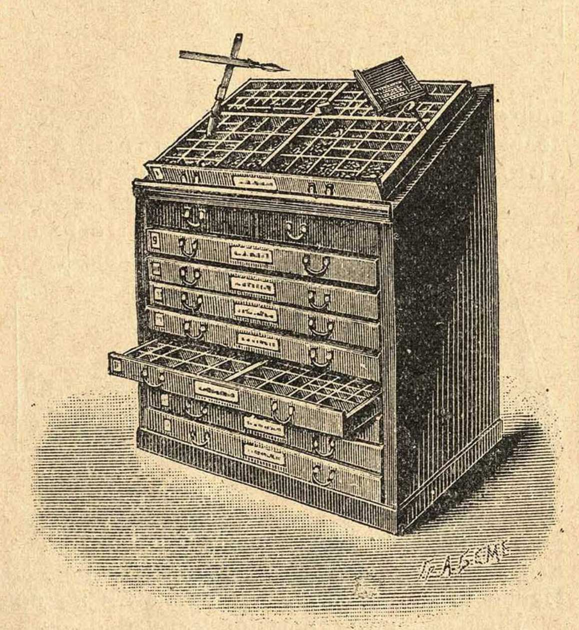


Бабашки.

На тех же словолитных машинах или на машинах более простых конструкций, а иногда—крупный материал—на ручных станках, отливают ш п а ц и и в 1 (|), 2 (|), 3 (|) пункта, т р о й н ы е ш п а ц и и, то-есть имеющие в ширину треть кегля шрифта, напр., для корпуса $3^1/_3$ пункта, для петита—$2^2/_3$, для нонпарели—2 пункта, к р у г л ы е (█), имеющие высоту основного шрифта, для которого отливаются, а ширину—равную высоте, и п о л у к р у г л ы е (▌), имеющие ширину в половину круглого, т.-е. для цицеро—шесть пунктов, для корпуса—пять пунктов, для петита—четыре пункта, для нонпарели—3 пункта и т. д., заполняющие пробелы между словами в строке, ш п о н ы—заполняющие пробелы в 1—4 пункта между строками, р е г л е т ы—материал шире шпон, кеглем от 6 пунктов и выше, к в а д р а т ы—материал шириною в 48 пунктов, вышиной—как кегль шрифта, б а б а ш к и, т.-е. квадраты величиною 48×48 пунктов, м а р з а н ы—крупный материал для заполнения пробелов между страницами, отливаемый из гарта или чаще из чугуна, и др.

Крупнейшие шрифты, кеглем в три и больше квадратов—не отливаются обычно из гарта, а вырезаются на дереве, при чем для этого пользуются опять-таки фрезеровальными станками, работающими механически, по моделям, дающим сверлу указание, в каких местах бруска дерева, ростом равного металлическим шрифтам, нужно сверлить, чтобы получить необходимую букву. Иногда эти буквы достигают размера в несколько сотен пунктов, чтобы надпись на афише, наклеенной где-нибудь на улице, можно было видеть издалека. Такие крупные буквы при нужде изготовляются и в типографиях, для каждого отдельного случая, путем их вырезания на дереве или картоне.

ТЕРМИНЫ НАБОРНОГО ДЕЛА. Чтобы ознакомиться бегло с наборным делом, вернее—с его терминологией, зайдем в наборное отделение большой типографии; здесь мы увидим, как у касс-реалов с поставленными на них шрифт-кассами стоят наборщики; в руках у них верстатки, которые они заключили на нужную ширину строки перед набором; после закрепления подвижной стенки верстатки — наборщик приступает к набору или, пользуясь французским термином, композиции. Набрав одну строку, он ставит наборную линейку, отлитую из меди или гарта, с ушками по бокам—для удобства ее вынимания. Эта линейка переставляется по мере дальнейшего набора строк. При процессе набора—после каждого слова, для заполнения необходимого пробела, ставятся шпации, от полукруглой и меньше. Обычно почти неизбежна, по окончании набора строки, ее выключка, то-есть разгонка или вгонка строки, для установления красивых и равномерных пробелов. Если иногда нужно в строку вставить шрифт меньшего кегля или поставить отдельно стоящие акценты над словами или титла, а в особенности в математическом наборе—производится еще подключка строк, то-есть заполнение шпациями небольших пустых мест.



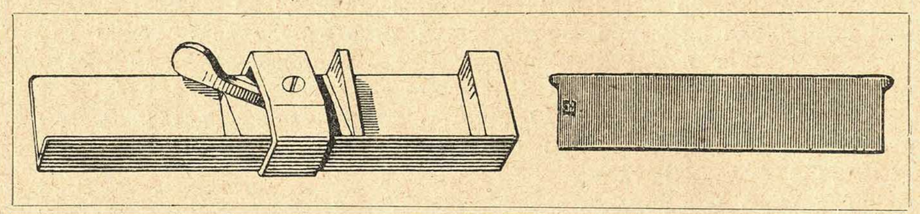
Касс-реал. На кассе, стоящей на реале, видны: тенакль с визорием, уголок с набором, шило для правки корректуры.

Когда верстатка наборщика заполнена—то набор из нее составляется на уголок, к ранее сделанному набору по оригиналу, писаному

или печатному, стоящему перед глазами наборщика, укрепленному на тенакле при помощи визория.

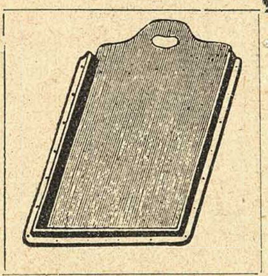
Каких правил должен придерживаться наборщик при наборе—см. в Правилах искусства книги, глава 33-я.

Присмотревшись внимательно к работе наборщиков, мы видим, что одни набирают сплошной текст, другие—текст смешанный, где

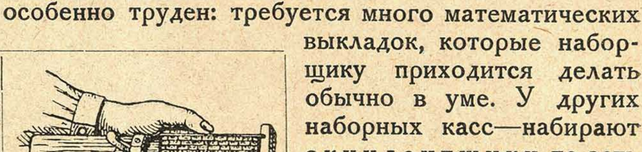


Верстатка. Наборная линейка.

приходится набирать часть черным, часть курсивом и пр., третьи—делают трудный математический набор, еще другие—набор таблиц, иногда в две страницы, т.-е. распашных, или выводов,—то-есть тех же таблиц, но без линеек; вывода бывают простые или сложные, набор последних особенно труден: требуется много математических выкладок, которые наборщику приходится делать обычно в уме. У других наборных касс—набирают акцидентщики, то-есть стоящие не на книжном, а на акцидентном, мелочном наборе, как карточки, бланки, торговые книги и пр.; иногда наборщики набирают особыми шрифтами для конгревного, или вытисненного, выпуклого печатания, или печатания книг для слепых. Наконец, может-быть, мы найдем и наборщика, набирающего ноты.



Наборная доска.



Положение верстатки в левой руке.

Впрочем, ноты обычно не набираются—в виду сложности их набора, а вырезываются вглубь на полированных свинцовых досках, при чем граверы нот широко пользуются и пунсонами, для выдавливания по заранее начертанным линейкам и нотных значков, и букв текста. Когда свинцовая доска награвирована, с нее металлографским путем делают оттиск, и с этого последнего, пока краска свежа, делают оттиск на цинковый лист или литографский камень, с которых и происходит печатание.

В наборном отделении образцово поставленной большой типографии мы найдем и наборщиков-специалистов по иностранному набору; но весьма часто на европейских языках набор делают и наборщики, не знающие этих языков; в этом случае необходимо, чтобы рукопись была в идеальном состоянии,—четкая и выверенная, иначе стоимость переборки при исправлении корректуры будет превышать счет за основной набор.

Когда у наборщика на уголке собрался более или менее длинный столбец набора, то он завязывает набор веревочкой,—шпагатом, затем тискальщик на ручном станке оттискивает корректуру; последняя поступает к корректору, который вылавливает все ошибки, сделанные наборщиком, а также и автором—в оригинале, пользуясь следующими значками: |, |–, |=, |‾, |‾‾ и др., отмечаются буквы, подлежащие исправлению; на полях против ошибок ставятся такие же значки и рядом с ними—правильные буквы; знаки, которыми пользуются, если нужно: ɣ—перевернуть буквы, ʃ—выкинуть, ⌒—соединить, или ‾|_—разъединить, ||||—разбить на шпации, или набрать в разрядку, =|‾—сделать отступ в начале абзаца, ∼—переставить, =—выровнять строку, #—осадить марашку; если вместо строчной нужна заглавная буква—то ее подчеркивают двумя черточками, если, наоборот, вместо заглавной поставить строчную,—ставят над прописной две черточки. Если ошибок много и значков нехватает, то пользуются и другими значками, следя строго за тем, чтобы на полях был соответственный значок. Иногда—нужно и словами написать наборщику, что он должен в этом месте сделать. Корректор отмечает также испорченные литеры и знаки, так-наз. дефект, которые наборщик при правке выкидывает в брак, и литеры, попавшие из чужого, не своего шрифта, т.-е. не того шрифта, каким нужно набрать данное место.

Хороший корректор должен обладать большими знаниями, быть не только филологом, но и весьма начитанным человеком, знать типографское дело вообще и теорию набора в особенности, и, кроме того, у него должно быть выработано чутье и внимание к ошибкам, чтобы их не пропустить; он же должен следить, чтобы набор был красив, т.-е. чтобы не было слишком больших пробелов между словами (шпек) или слишком малых и пр.; хороших корректоров гораздо меньше, чем людей, занятых корректорской работой. Первая корректура в гранках должна обязательно читаться вместе с подчитчиком, иначе нельзя установить, нет ли пропусков против авторского оригинала.

По прочтении корректура идет к автору, иногда—после исправления, то-есть уже в оттиснутой второй корректуре, иногда после читки, иногда до читки корректора, и затем поступает к метранпажу, который просматривает корректуру и устанавливает, нет ли авторских вставок и выкидок. Опытный и добросовестный автор сдает оригинал в таком виде, чтобы набор происходил без затруднений со стороны наборщика и чтобы корректору осталось только исправить ошибки, сделанные при наборе,—которые, вообще говоря, почти неизбежны.

Если при корректуре автор должен что-то изменить, вставить или выкинуть, то он должен при этом делать расчет, чтобы не было переверстки одной или нескольких строк; опытный автор всегда сумеет это сделать, иначе—или ни о какой красоте набора говорить не приходится, или же нужно перебирать набор целых абзацев. Чем больше авторская правка—тем медленнее идет работа по выпуску издания, тем больше убытка для издательства (не типографии), в конечном счете—для государства, тем больше раздражения, вполне законного, со стороны наборщиков и метранпажей.

Когда наборщик выправил корректуру в гранках,—последние опять поступают к метранпажу, обязанности которого в типографии разнообразны: еще до набора рукописи он высчитывает, сколько знаков в данной рукописи (помножая число букв, присчитывая и пробелы, в средней строке на число строк в странице и на число страниц) и во сколько печатных страниц они войдут (ибо в авторский печатный лист входит 40.000 знаков, а в типографский печатный лист—в зависимости от кегля и ширины шрифта). Метранпаж же распределяет рукопись между наборщиками, следит за отправкой и получением корректуры, дает наборщикам правила набора, если у заказчика есть особые требования. Он же занят импозицией или версткой полос. Конечно, чем больше типография—тем больше у метранпажа помощников, или же метранпажей несколько, во главе со старшим.

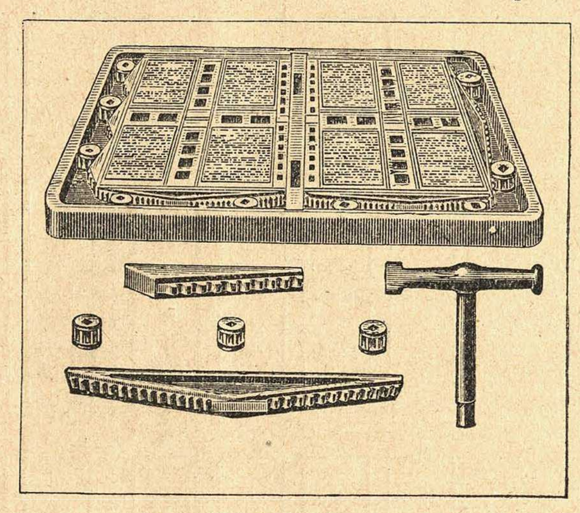
Верстка полос—дело сложное. Здесь нужно следить, чтобы соблюдалась приводка, т.-е. чтобы строки одной полосы или сверстанной страницы приходились ровно против строк другой полосы, чтобы вся верстка была красивой. Верстая начальную полосу, метранпаж делает ее обычно со спуском, то-есть текст начинает на известном расстоянии от верха страницы; иногда ему нужно умело поставить на место эпиграф или изречение и пр. в начале главы; если нужно ставить инициалы, т.-е. большие заглавные буквы в начале глав, то он должен уметь сделать это красиво. Он же занят вставкой клише рисунков, которые идут или на отдельных полосах, или между строками со втяжкой, т.-е. меньшего размера по ширине страницы, чем длина строки, или без втяжки, или с оборкой, т.-е. соответственные строки укорачиваются, чтобы оставить пустое место на полосе для рисунка. Кроме того, иногда бывают в книге заставки — клише-виньетки в начале глав, после спуска, и концовки—рисунки, заполняющие пустое место в конце глав. Иногда приходится вставлять—если требует заказчик—боковые выноски (боковуши), т.-е. заголовки или примечания, или на полях, или в тексте у края поля полосы или столбца, при чем также приходится делать оборку текста. Когда полоса сверстана, то нужно поставить колонцифер—очередной номер страницы в книге, иногда еще и колонтитул, немой, в виде линейки вверху страницы, или живой, проходящий—с указанием автора, содержания главы, названия рассказа и т. д. На начальной странице каждого нового печатного листа внизу полосы справа ментранпаж ставит нормы, т.-е. порядковый номер листа, и внизу полосы слева—сигнатурки, или краткое обозначение автора и названия книги, или издательского или типографского номера заказа данной книги.

Когда верстка полос закончена, метранпажу нужно позаботиться, чтобы были набраны указатели и оглавление, титульный лист, а также шмуц-титул, т.-е. краткий титул в начале книги, перед титульным листом, если таковой заказан; также нужно набрать обложку или рубашку.

По мере верстки—из полос собираются печатные листы, по 4, 8, 12, 16, 24, 32, 64 и т. д. полосы, в зависимости от того, каким форматом идет книга: в лист (in-folio), т.-е. когда отдельный бумаж-

ный печатный лист вмещает четыре страницы и, следовательно, имеет один сгиб, в четвертую (in-quarto), когда лист имеет восемь страниц и два сгиба, в осьмую (in-octavo), при 16 страницах и трех сгибах, в шестнадцатую, при 32 страницах и четырех сгибах и т. д. (О форматах бумаги см. в главе XX).

После оттиска корректуры полос и читки их — они ждут очереди печати, сохраняемые путем постановки их друг на друга, в формо-реалах, на сложенных в прямоугольники кусках бумаги — портпажах (в переводе с фр. porte-page—носитель страницы). Когда полосы спускают на талер машины, для печати,—то их расстановка на талере идет не в порядковой очереди, а иначе, чтобы после отпечатания, при складывании—фальцовке листов страницы шли в порядке одна за другой. Вместе с тем, при обкладывании полос на талере марзанами следят за тем, чтобы полосы стояли в математической точности по отношению друг к другу, иначе печать опять-таки будет неприводной.



Форма, заключенная в раму.

Порядок расстановки полос такой:

Например, при 8-дольном формате и при 16-дольном формате:

ВОСЬМИДОЛЬНЫЙ ФОРМАТ.

ЦЕЛЫЙ ВОСЬМИДОЛЬНЫЙ ЛИСТ, ОКТАВ

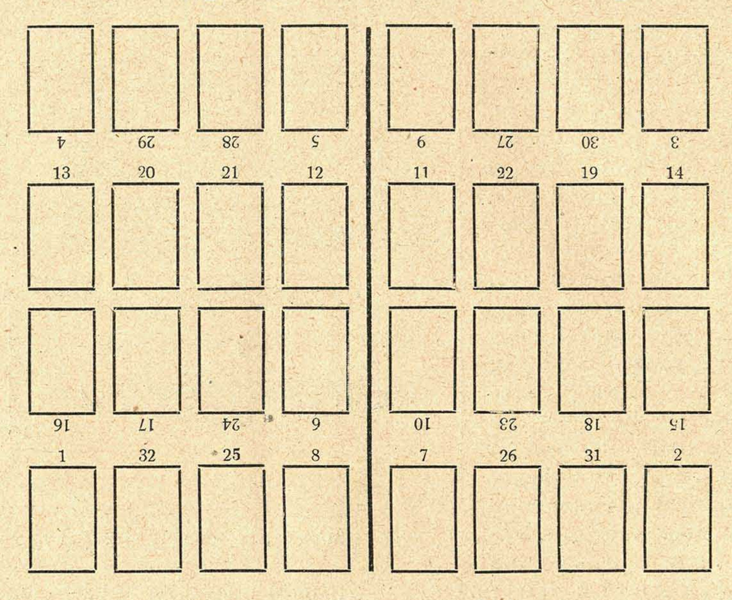
(16 страниц). Печатается с оборотом.

Вторая форма. | Первая форма.

1* 3	6	5	4
14	11	12	13
15	10	9	16
2	7	8	1 1

ШЕСТНАДЦАТИДОЛЬНЫЙ ФОРМАТ.

ШЕСТНАДЦАТИДОЛЬНЫЙ ЛИСТ (32 СТРАНИЦЫ).



Как расставляются полосы при других форматах—можно легко высчитать, взяв лист бумаги, соответственно сложив его, пометив полученные страницы порядковыми номерами и затем обратно раскрыв лист. Надо помнить, что обычно печатают сначала на одной стороне листа (на-бело), затем на другой (с оборотом),—следовательно, на одном бумажном листе получаются два печатных листа, которые затем разрезаются на-двое и фальцуются.

По расстановке полос на талере машины оттискивается последняя корректура, сводка, в которой делаются последние поправки (лучше, если их нет: в машине править трудно), а также отмечаются места плохой приправки, где машина очень сильно давит или дает бледные оттиски. В этих местах на барабане машины для бумаги или на декеле американки машинист сделает наклейки бумаги или вырезки.

Впрочем, здесь мы уже вошли в сферу печатания на машине; о нем см. в главе XVIII.

НАБОРНЫЕ МАШИНЫ. В Соединенных Штатах Америки, с чрезвычайно сильным развитием капитализма и сопутствующего ему парламентаризма, рост периодической печати в середине XIX века принял размеры, далеко оставляющие за собою в отношении обилия газеты и журналы старой Европы, сбыт которых естественно сжимается незначительными территориями государств. Выгодность издания газет, о которой мы говорили в своем месте (см. стр. 138), вызвала жестокую конкуренцию между издателями, приведшую к стремлению давать в га-

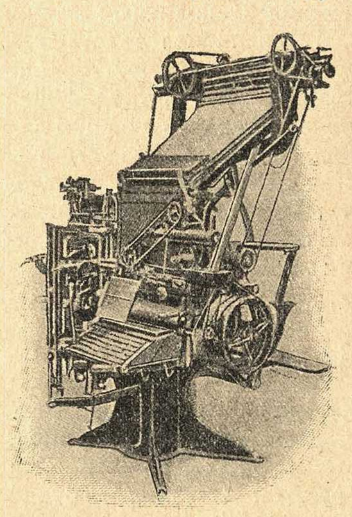
зетах наиболее свежий материал: все, что случилось накануне и даже ночью,—должно найти место в выходящем очередном номере газеты. Для этого необходимо не только печатание газеты довести до быстроты курьерского поезда, но и набор производить так, чтобы последние ночные новости в несколько минут были не только набраны, но и сверстаны и вставлены в полосы газеты. Ручной наборщик, набирающий в час не больше 1.000 букв, т.-е. 25 строк, для этого не годится. Попытки ускорить его работу путем отливки слогов, наиболее часто употребляемых в языке, так-наз. логотипов (напр. в русском— воз, раз, на, но, да, мы и т. д.), мало помогали делу, увеличивая число отделений в наборной кассе и поэтому усложняя работу наборщика. Оставалось—найти возможность применения словолитных машин не для отливки по многу одинаковых букв, а для набора текста, где буквы идут в самой разнообразной и беспорядочной—с точки зрения словолитчика—последовательности. Однако, здесь явилось труднейшее препятствие—в виду необходимости при наборе вставлять шпации для пробелов между словами и выключки строк, которые должны все оканчиваться на одной линии сверху вниз. Как известно, при печатании на пишущей машинке — самая искусная машинистка едва может добиться совершенно ровного окончания всех строк, при условии одинакового и удобного для чтения расстояния между словами. Между тем, в книге или газете несоблюдение этого условия делает вид печатной страницы безобразным.

Это препятствие при постройке наборной отливной машины оказалось настолько серьезным, что еще 40 лет назад—все попытки в этом направлении не увенчивались блестящим успехом. И лишь в 1886 году подмастерье часовых дел мастера, Оттмар Мергенталер в Балтиморе, добился такой конструкции наборной машины, которая удовлетворила типографов. За машиной Мергенталера, которую он назвал „Линотип" (Linotype), последовали: в 1888 году—„Типограф" (Typograph) канадцев Роджерса и Брайта, в 1892 г.—„Монотип" Ланстона (1844—1913) в Чикаго, в 1893 г.—„Монолейн" (Monoline) Вильяма Скуддера—чтобы назвать системы, наиболее распространенные в Европе и в России.

Во всех этих наборно-словолитных машинах использована клавиатура пишущей машины, и в этом их основное внешнее сходство; в остальном – есть существенные различия.

Линотип Мергенталера, наиболее распространенная машина, в ее современном виде—работает так: наборщик, сидя перед ее клавиатурой и имея перед глазами оригинал для набора, ударяет по той или иной клавише. При каждом ударе из магазина, расположенного наклонно вверху машины, над клавиатурой,— выпадает—каждая из своего желобка—матрица и по бесконечному ремню скользит вниз, к находящейся по левую сторону от наборщика верстатке (собирателю матриц). Когда наборщик отстукает слово и ему нужно поставить пробел, он ударяет по особой клавише, которая подает из магазина, стоящего над верстаткой, плоский клин, более толстый книзу и тонкий кверху, скользящий и становящийся в ряд с матрицами. По окончании набора строки—все матрицы и клинья между ними стоят в ряд.

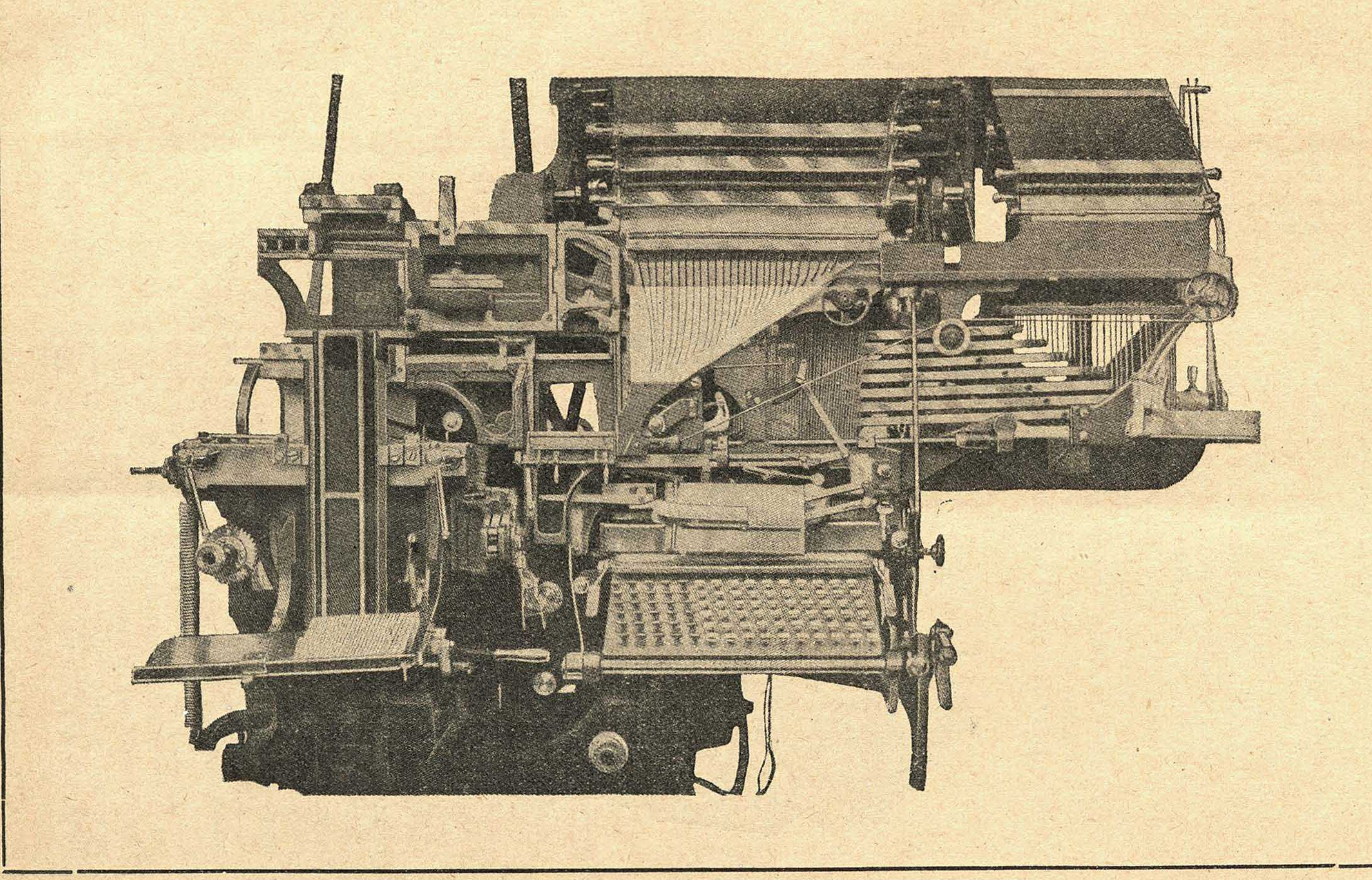
Нажимом рычага наборщик переводит всю строку матриц к отливочной форме, около которой находится котелок с расплавленным типографским металлом. Когда строка матриц установится перед отливочной формой, то клинья между словами механически передвигаются, чтобы строка матриц была правильно и плотно выключена, после чего отливочная форма прижимается к отверстию у котелка с металлом. Из котелка металл приливается к матрицам, строка отливается, затем тут же застывает, обрезается, шлифуется и еще в горячем виде выталкивается на строкособиратель, становясь в ряд с другими ранее отлитыми строками. Между тем, клинья отделяются от матриц и становятся на свое место, особая рука захватывает матрицы, поднимает их к верхнему заднему краю магазина—и, благодаря особым нарезкам на матрицах, различным для каждой матрицы,—последние, скользя по бесконечному винту, падают—каждая в свой желобок. При чем—в желобке, напр., для буквы „а“ находится несколько десятков таких матриц совершенно между собою одинаковых, в желобке для „А“—их меньше, и т. д.—всего в магазине находится до 1.500 матриц [1]).



„Линотип“ Мергенталера.

Как легко видеть на рисунке, магазин, в котором находятся матрицы, состоит из двух плоских тонких досок; между досками находятся желобки для матриц, скользящих вниз, на бесконечный ремень. Каждая матрица может иметь на своей боковой узкой поверхности, прижимающейся к отливному прорезу машины, как одно, так и два углубленных изображения буквы; каждый комплект матриц в магазине может заключать, следовательно,—два типа шрифтов, напр., обыкновенный и *курсив*, со строчными и заглавными буквами, цифрами, знаками препинания и даже украшениями—для составления из мелких фигурок рамок, концовок и т. д. Но можно поместить один над другим два магазина, в каждом из них—двойные матрицы, и тогда наборная машина дает возможность—набирать сразу, не меняя магазинов, шрифтами четырех рисунков—напр. обыкновенным, *курсивным*, **черным** и иностранным. За время всемирной войны в Америке и Германии добились изготовления машины Линотип с тремя магазинами, для шести разных шрифтов, и с добавочным, стоящим рядом с этими тремя магазинами и имеющим особую клавиатуру, магазином с крупными шрифтами для объявлений. Такая наборная машина, приспособленная для отливки строк кеглем от 5 до 60 пунктов, разнообразными четкими и изящными шрифтами, заменяет собою целое наборное

[1]) Единственная на русском языке специальная работа о наборных машинах—Ф. Дымарев: „Руководство для наборщиков на машине „Линотип“. Москва 1922 г.

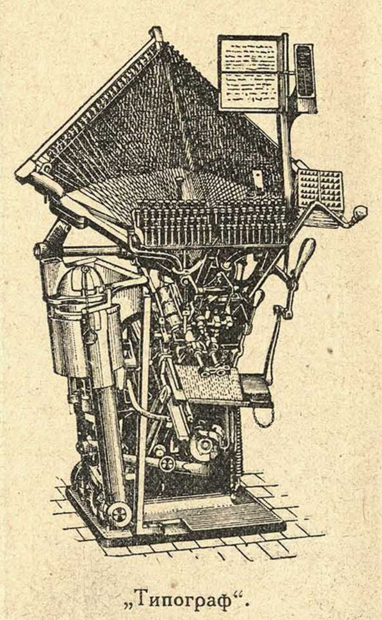


Новая шестимагазинная модель наборной машины „Линотип“.

отделение типографии, давая возможность набрать газету с начала до конца, с заголовками, подзаголовками, объявлениями и пр. [1]). Быстрота ее работы, при большой опытности и активности наборщика,—до 12.000 букв в час; количество это несколько уменьшается при плохом оригинале или смешанном наборе (напр., русском и иностранном), правке корректуры, но, во всяком случае, Линотип заменяет четыре-пять средних по быстроте ручных наборщиков, устраняя необходимость разбора, неизбежного при ручном наборе отдельными литерами.

Близки к Линотипу машины „Интертип“ и „Электро-типограф“.

Приближается по основному принципу конструкции, но не по виду к Линотипу и другой тип наборной машины—Типограф Роджерса и Брайта. И здесь, как в Линотипе, при ударе наборщика по клавише соответственная матрица скользит к собирателю матриц, но в Типографе матрица находится хотя сбоку медной пластинки, но на более или менее длинном прутике, одним концом подвешенном на проволоке. Такие проволоки, в числе многих сотен, расположены стройными рядами внутри косой, расходящейся в стороны металлической рамы. Когда наборщик ударяет по клавише—то на соответственной проволоке в раме матрица-прутик освобождается и, скользя к верстатке—матрицесобирателю, становится в ряд с другими матрицами. Для отделения слов одно от другого здесь служат шпации в форме диска, утолщающегося к центру, которые, механически вдвигаясь в ряд матриц, плотно выключают строку до нужной длины. По отливке целой строки, как в Монотипе,—наборщик движением рычага откидывает магазин, т.-е. раму с проволоками, и матрицы-прутики скользят назад, на свои места в магазине.



„Типограф“.

Устройство Типографа проще устройства Линотипа, но работа на нем несколько медленнее, так как невозможно непрерывно набирать: после каждой строки наборщику приходится откидывать магазин, для возвращения матриц на свои места.

Средней—по деталям механизма—между Линотипом и Типографом—является сравнительно менее распространенная машина Монолейн Скуддера. В ней матрицы находятся, как в Типографе, на подвесных прутиках, при чем на каждом прутике расположено по 12 матриц. При ударе по клавише матрица скользит к матрицесобирателю и становится в ряд углубленным изображением той литеры, по клавише которой ударил наборщик. Для разделения слов служат, заменяя шпа-

[1]) Такие машины получены в Москве Еврейской школой печатного дела из Америки.

STANDARDIZE!—the Economical Way to Buy Composing Machines

Either —— or —— or

(A) Standard Equipment Unit A
ONE MAIN MAGAZINE

(B) Standard Equipment Unit B
TWO MAIN MAGAZINES

(C) Standard Equipment Unit C
THREE MAIN MAGAZINES

BASIC UNIT

Either —— or

Side Unit 1-a
Side Unit No. 1-a
Power Driven
ONE MAGAZINE

Side Unit 2
Side Unit No. 2
Power Driven
THREE MAGAZINES

"No Standardized Intertype has ever become Obsolete"

You buy the Basic Unit and only such Equipment Units as you can use profitably —NOW. You keep your investment down to minimum, yet you can always add new Equipment Units when needed. Intertype Standardization protects you against loss through obsolescence. Write for booklet Intertype Profit-Making Features.



London Branch—15 Britannia Street, King's Cross, W.C.1.

NEW YORK CHICAGO MEMPHIS SAN FRANCISCO LOS ANGELES BOSTON

Standardized Intertype
with Equipment
C-s.m. No. 2
SIX MAGAZINES

Without a Peer—Saves Every Year

The range of this machine is from 5- to 60-point extra condensed and as many as 12 different faces can be run in the six magazines *on the machine*—without using extra magazines.

Changing to extra magazines may take only a minute each time but ten minutes a day lost in changes accumulates to 50 hours *lost* every year—lost time, lost profits.

Two or three more faces *on the machine* will save you a large part of this *leakage*

Intertype Standardization keeps your upkeep down and puts your output up. The Intertype surpasses.

Profit-Making Intertype Features

This three-magazine side unit is an exclusive Intertype feature and is but one of more than thirty major Intertype improvements which save time, forestall stops, keep upkeep down and put output up.

Write for booklet "Profit-Making Intertype Features"

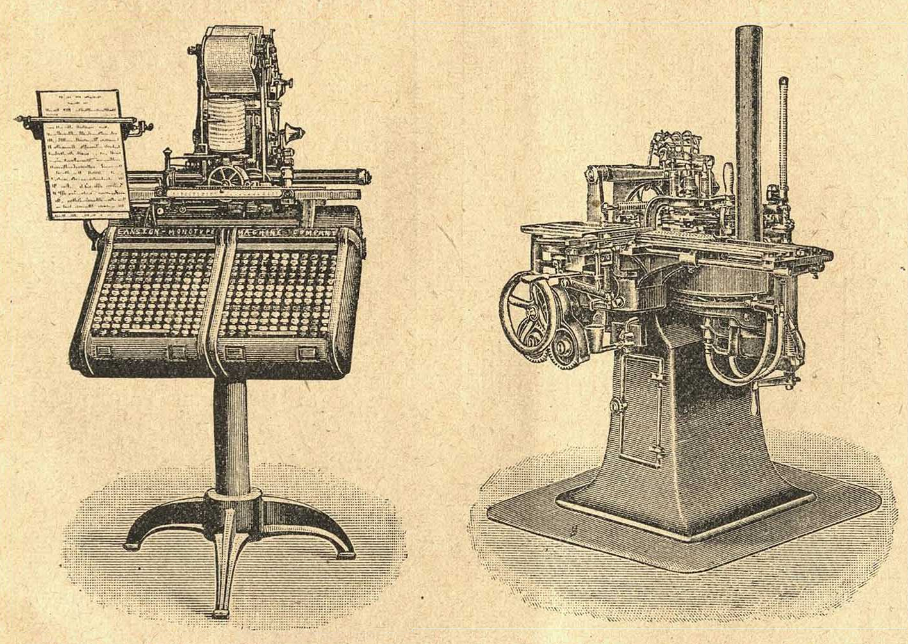


London Branch—15 Britannia Street, King's Cross, W.C.1.

NEW YORK CHICAGO MEMPHIS SAN FRANCISCO LOS ANGELES BOSTON

ции, не диски, как в Типографе, а подвесные пластинки, утончающиеся кверху, как в Линотипе.

Резко отличается от этих трех главных наборных машин, отливающих целые строки, — наборная и словолитная машина **Монотип Ланстона**. Собственно, Монотип — не одна, а две машины: первая выполняет только одну задачу — набора, вторая — отливает **отдельные буквы**, а не целые строки. Устройство этих машин, вкратце, такое: первая машина, в которую вправлена бумажная катушка с правильно расположенными отверстиями по обоим краям, как в фильме



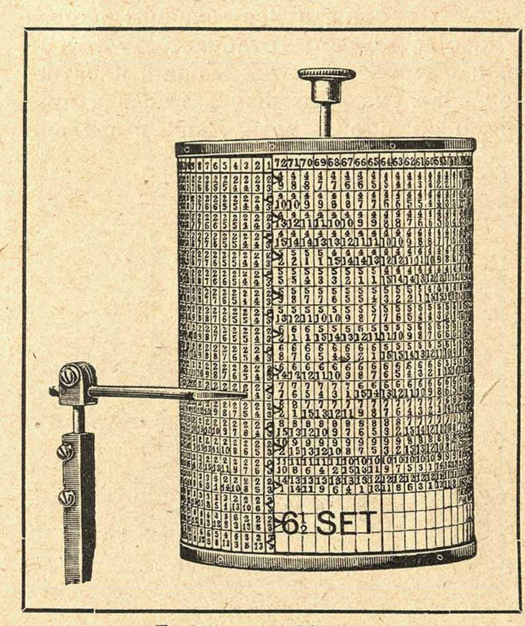
Наборная часть   Отливная часть

Наборная машина „Монотип".

кинематографа, при помощи которых при каждом ударе лента передвигается на одно деление. При ударе наборщика по соответственной клавише, рычагом этой литеры пробивается на бумажной ленте круглое отверстие в строго-определенном, считая по ширине ленты, месте. Когда строка подошла к концу — машина звонком дает знать наборщику, что пришло время ставить пробелы между словами строки; между тем, на особом барабане с делениями стрелка указывает, сколько в строке пробелов и какой ширины они должны быть, чтобы строка по длине была одинакова с другими строками. Наборщик нажимает соответственные клавиши—и на бумаге пробиваются отверстия, указывающие число и ширину пробелов между словами в строке.

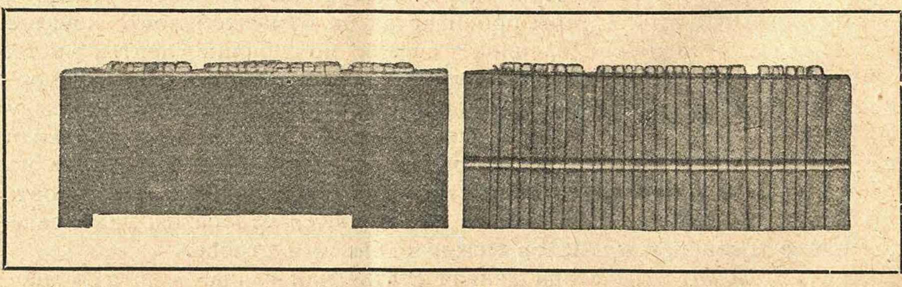
Когда на ленте отпечатана данная статья или глава,—лента со многими, в разных, но математически точных местах пробитыми отвер-

стиями поступает на вторую машину. Задача этой, в сущности — усовершенствованной словолитной машины—отлить буквы, указанные на бумажной ленте. Последняя вставляется в ту часть машины, где при помощи сжатого воздуха система рычагов слепо повинуется указаниям ленты, передвигая перед буквоотливной формочкой „матричную кассу“—рамку, в которую плотно включены 225 медных матриц, стоящих рядами (15×15 матриц). Матричная касса — которая вся помещается на ладони— двигается в машине во все стороны и устанавливается нужной матрицей перед формочкой, куда вбрызгивается из котелка расплавленный металл. В час машина отливает и ставит в ряд, в строки, на доску—собиратель строк, до 12.000 букв.



Барабанчик „Монотипа“.

Кроме экономии времени, наборные машины дают экономию места в типографии. Типография крупной газеты должна помещаться, вместе с редакцией, в центре города. Но на центральных улицах больших городов места для построек и, соответственно, аренда помещений стоят громадных денег. Следовательно, отвести в наборной типографии на центральной улице 50—60 квадратных метров для 20 наборщиков или 16 метров для 4 наборных машин—вопрос, который часто решает эту конкуренцию между человеком и машиной не в пользу первого. Ручному наборщику остается—обучаться работе на наборной машине, помня, что быстрое развитие типографского дела во всем мире не уменьшает количества рабочих рук в этой отрасли промышленности.



Строка, набранная на „Линотипе“. Строка, набранная на „Монотипе“.

ФОТО-НАБОРНЫЕ МАШИНЫ. Несмотря на поразительные качества Линотипа и Монотипа новых моделей,—имеющих, в особенности Линотип, сотни разных улучшений по сравнению с первой моделью, — полиграфическая мысль не успокоилась, и плодотворное применение фотографии в различных областях полиграфии заставляет делать изыскания и в области применения фото-механики к наборному делу. Судя по скудным сообщениям в специальной иностранной печати, в ряде стран в Европе и в Соединенных Штатах идут сохраняемые в величайшей тайне опыты в этом направлении; чтобы уяснить, в каком направлении эти опыты идут, нам необходимо вспомнить технику изготовления лент для кинематографа. Как известно, кино-оператор, производя съемку, вставляет в свой аппарат ленту известной длины, покрытую светочувствительным составом; во время съемки перед объективом внутри аппарата лента передвигается с ничтожными остановками, достаточными для того, чтобы картина перед объективом зафиксировалась на этой прямоугольной части пленки. Затем пленка передвигается дальше, происходит новый заснимок и т. д., при чем на каждый снимок требуются только доли секунды. Разумеется, лента находится в темноте, и только в моменты остановок перед объективом соответственные кусочки подвергаются действию света. После засъемки лента погружается в фиксаж, и негатив закрепляется.

Затем, при отпечатывании позитивных пленок, которые и послужат для демонстрации в кино, происходит такой же процесс, но без применения объективов, при чем негативная пленка движется вместе со второй, покрытой светочувствительной эмульсией пленкой, на которой отпечаток происходит по мере ее прохождения перед прямоугольным окошечком—светом; затем позитивная пленка также подвергается фиксажу и может служить для демонстрации в кинематографе.

Этот быстрый процесс получения негатива в кино-промышленности, очевидно, и соблазняет изобретателей фото-набора; и проектируемый аппарат для фото-набора должен иметь как-будто следующую конструкцию:

Наборщик сидит перед обычной для наборной и печатающей машины клавиатурой и ударяет по клавишам; при каждом ударе приводится в движение соответственный стержень, ставящий перед объективом прозрачную пластинку, на которой награвирована с чернью соответственная буква; позади объектива движется не светочувствительная лента, а пластинка, соответствующая по размеру, примерно, странице книги; на пластинке в месте, подвергшемся в данный момент действию света, отпечатывается негативное изображение буквы, по клавише которой ударил наборщик; затем наборщик ударяет по другой клавише, пластинка передвигается и принимает следующий знак и т. д., пока дойдет до конца строки. Далее вся пластинка передвигается к началу, и печатается следующая строка.

После заполнения всей пластинки,—находящейся, конечно, в полной темноте,—она погружается в фиксаж и затем служит для получения позитивного отпечатка, что уже не представляет никаких затруднений, поскольку отпечатывается не каждая буква в отдельности, а вся „страница“ целиком.

Нет сомнения, что это изобретение — когда оно будет вполне закончено — принесет коренной переворот в области не только набора, но и техники писания. В настоящее время для западно-европейского журналиста почти обязательно наличие пишущей машинки для ускорения процесса как писания, так и чтения рукописи редактором; когда фото-наборная машина будет уже в практике, то естественным будет переход от машинки пишущей к машинке фото-наборной: текст, напечатанный автором, будет без дальнейшего посредничества рабочих рук прямо переводиться на печатающую форму—поскольку редакция доверяет данному автору. Впрочем, по пластинке негатива фото-набора легко проверить пригодность рукописи, читая пластинку в зеркале.

Однако, осуществлению фото-набора мешает ряд существенных препятствий; главных три: неодинаковая ширина букв, необходимость математически-ровной выключки строк и вопрос о корректуре. Эти три препятствия являются, как известно, камнем преткновения и для работы на пишущей машине; неодинаковая ширина букв здесь ликвидирована тем, что широкие буквы, как ш, ж, занимают одинаковое по ширине пространство с буквами средней ширины; но если мы миримся с этим при работе пишущей машины, то в типографском деле это было бы шагом назад, с точки зрения эстетической—шагом непозволительным. Следовательно, необходимо передвигать чувствительную пластинку не как в кинематографе, не всегда на одинаковое расстояние. Далее, в пишущей машине вопрос о ровной выключке строк остается пока не разрешенным, и мы знаем, что лучшей машинистке не удается оканчивать строки на одной линии, выдерживая равные промежутки между словами. Если в наборных машинах ровная выключка достигается в каждом типе машин своим остроумным приспособлением, то в фото-наборной машине, очевидно, нужно приспособление совсем другого типа. Наконец, исправление ошибок, легкое при наборе отдельными литерами, также представляет крупнейшие затруднения при допущении ошибок на сплошных печатающих формах.

Однако, судя по сообщениям, появляющимся в иностранной печати, нашлись изобретатели, преодолевшие все эти трудности; так, одно из таких изобретений довольно детально описано в „Deutscher Buch- und Steindrucker", № 6 за 1923 год; ее изобретатель, англичанин Е. Кеннет Гунтер (Kenneth Hunter), передал патенты на изобретение (их, на разные части машины, взято более 50) акционерной компании.

Машина Гунтера представляет именно комбинацию клавиатуры наборной или пишущей машины с фото-камерой; трудности, указанные выше, избегнуты в ней тем, что наборщик сначала набирает целую строку, при чем машина сама автоматически производит выключку строки, и при ее проверке легко исправить ошибку, вернув на место прозрачную ненужную букву и поставив правильную. Все эти манипуляции происходят при помощи особых клавиш в клавиатуре и рычагов, благодаря только нажиму руки наборщика. При этом и разная ширина букв не имеет значения. Судя по отзыву о машине Гунтера автора этой статьи, Рудольфа Бэра, она работает по меньшей мере с такой же быстротой, как обычные наборные машины: ее действия

совершенно автоматичны; буквы становятся ровными рядами; машина может набирать 25 разными по рисунку шрифтами — что, конечно, слишком много. Вместе с тем, для набора шрифтами того или иного кегля нужно только соответственно сдвинуть или раздвинуть фото-камеру и объектив, при чем машина может давать набор от 6 до 96 пунктов. Мы боимся, что эти достоинства машины Гунтера несколько преувеличены, или в ней есть какие-то серьезные недостатки: так, несколько

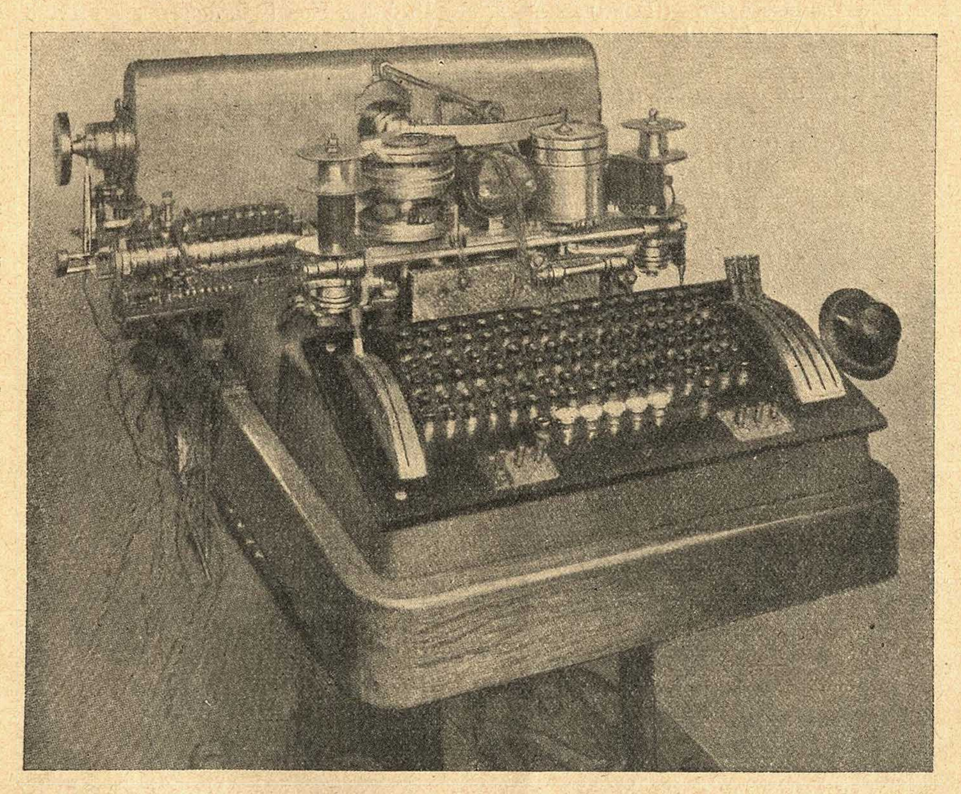


Фото-наборная машина Гунтера.

удивляет скудость информации об этой машине в печати. Кроме этой машины, появляются новые модели фото-наборных машин, и, очевидно, мы скоро будем иметь длинный список изобретателей, подобный списку изобретателей наборной машины. Кому из них посчастливится? В настоящее время уже нет сомнения в том, что в ближайшие годы фото-набор явится вопросом разрешенным, и фото-наборные машины получат надлежащее широкое распространение—при условии работы на них вполне культурных наборщиков.

Помещаемый ниже далеко не полный список показывает, сколько было сделано в течение столетия, в особенности во второй половине XIX века, в связи с развитием газетного дела,—попыток создать ма-

шину, заменяющую наборщика; и в любой другой области полиграфической техники было, конечно, не меньше исканий. В результате трудов сотен изобретателей—немногими создаются новые удовлетворительные машины, а остальные неудачники остаются безвестными пионерами[1]).

1815 Вениамин Фостер (Лондон)
1820 Пьер Леру
1820 Тредвилл и Черч (Англия)
1826 Трамбле-Лакруа (Париж)
1827 Балланш (Лион)
1837 Биде
1839 Гейсингер
1844 Юнг и Делькамбр (Пианотип)
„ Наполеон Шэ (Париж)
1845 Гобер (Геротип)
„ Галлиен (Коптотип)
1846 Карме и Лонжон
1849 Леблон (Балистотип)
1850 Лефа (Ренн) (Пианотип)
„ Гара (Париж)
„ Деуль (Париж)
1855 Гобер
„ Серенсен (Копенгаген)
1856 Тимофей Олден (Нью-Иорк)
1862 Митчелль (Выст. в Лондоне)
1865 Роб. Хеттерслей („ „ Париже)
1866 Суит
1867 Фламм
„ Мэки (Лондон)
1870 Сингерлэнд
1871 Уиндер (Англия)
„ Пэйдж (Рочестер)
1873 Дж. Гукер (Глоуэс)
1874 Уильям Смит
„ Кастенбейн (Кассель)
„ Миллар
1875 Ричард (Неотип)
„ Фразер
1876 Огюс, Логан и К⁰
„ Гейнеманн
„ Эйзеле (Штуттгарт)
„ Рош (Вена)
1877 Браун (Бостон)
„ Клоус
„ Мюллер
1878 Дж. Мор (Виргиния)
1879 Игн. Праш
1880 Уикс
„ Торн (Симплекс)
„ Фуше (Париж)
„ Перейра и Альбису (Мадрид)
„ О. Мергенталер (Балтимора)
1881 Фишер и Ланген
1882 Уиндер (Бостон)
„ Блакельсберг-Хаген
1885 Лагерманн
„ Мак-Миллан
„ Пэдж (Америка)
1886 Кокс
1887 Т. Ланстон (Чикаго)
1888 Джон Роджерс и Брайт (Канада)
1889 Дау (Нью-Йорк)
1890 Джонсон (Типоматрикс)
1891 Гудсон
„ Рето (Аббевилль, Ретограф)
1893 В. Скуддер (Чикаго)
1894 Фриз Грев
1895 Календоли (Сицилия)
1897 Ф. Уикс (Эстер)
„ Дэжарден (Париж)
1898 Мерэ-Розар (Венгрия)
1899 А. Пари (Сен-Северен)
„ Бург (Малькирх)
1901 Г. Штрингер (Малькирх)
1902 Хавар (Брюссель?)
1904 Пинель (Париж, Диотип)
„ Шиммель (Австрия, Рототип)
1905 Бенуа (Сен-Марселен)
„ Роджерс (Баротип)

Как мы знаем, наборные машины являются ответом на все более настоятельные запросы газетного и книжного дела—свести до минимума интервал во времени между поступлением рукописи в типографию и выходом готового печатного листа. Для того, чтобы ускорить этот процесс, в конце XVIII века стали применять матрицу и стереотип; с середины XIX века — стали делать серьезные попытки перейти к ротационной печати; во второй половине XIX века, вместо длительных операций по изготовлению ксилографических клише и досок для гравюр на меди и стали, перешли к фото-механическим способам репродукции, затем—ввели наборные машины. Наконец, в XX веке переходят на ротационное офсетное печатание.

[1]) Этот список переведен почти целиком из издания: Marius Audin: „Le Livre, son architecture, sa technique“. Paris 1924.

Однако, бешеная конкуренция между газетами в Европе и Америке не удовлетворяется никакой быстротой ротационных машин, и в последние годы мы видим, что изобретают все новые и новые способы ускорения процесса набора и печати. Так, процесс мокрого снимания матриц, на который—вернее, на просушку матриц—уходило 10—15 минут, заменяют сухим матрицированием, при котором заранее заготовленную склеенную доску из листов папиросной и шелковой бумаги прокатывают, наложив ее на форму с набором, в течение одной минуты под сильным давлением пресса—каландра. Но этой быстроты все-таки недостаточно, и прибегают, чтобы давать в газетах самые последние новости раньше конкурентов, к другим способам: напр., оставляют в стереотипе свободное место, куда в последнюю минуту вставляют последние известия, или даже, оставляя опять-таки в стереотипе пустое место, вводят в ротационную машину еще один цилиндр для недостающего куска стереотипа, и на этот цилиндр надевают стереотип с последними новостями.

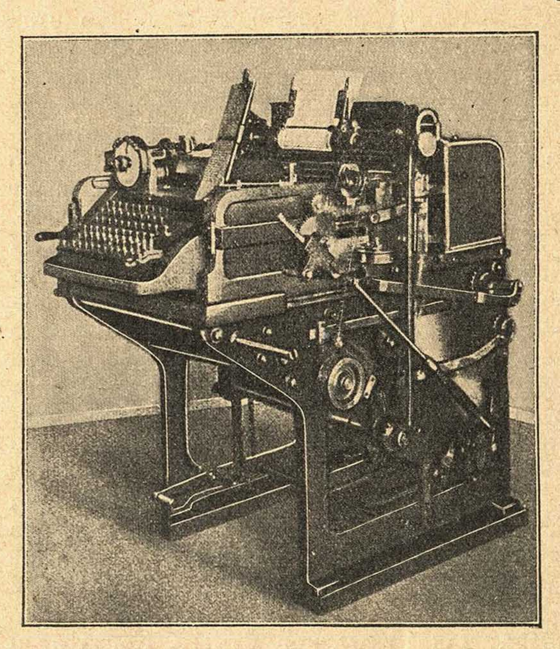
Большим препятствием для непрерывной ротационной машины является необходимость остановки машины после отработки каждого рулона бумаги; это особенно замедляет работу, если в машине вправлено несколько рулонов, для печатания сразу 8—16 страниц газеты или для выбрасывания после каждого поворота цилиндров нескольких экземпляров. Но и здесь нашли выход: знакомая нам германская фабрика машин Кениг и Бауэр в Вюрцбурге совсем недавно сконструировала машину, работающую на трех мало связанных между собой печатных аппаратах, в каждом из которых две части, то-есть машина работает одновременно на шести ролях бумаги, при чем в нижнем этаже этой машины-гиганта, занимающей 21 метр в длину и 7 метров в ширину—размером с небольшой дом—устроено новое приспособление для рулонов: к каждой печатающей части приспособлены не один, а три рулона бумаги, шириной полосы в два метра—почти сажень; то-есть всего в машине имеется аппарат для 18 рулонов бумаги. Когда один рулон подходит к концу, к нему присоединяют ленту бумаги с другого рулона, так что машина работает безостановочно, лишь несколько замедляя ход при этом присоединении рулонов. На освободившиеся оси надеваются новые рулоны во время движения машины. В результате—машина работает со скоростью 350 метров в минуту или 21 километра в час, делая 300 оборотов в минуту и 18.000 в час — выкидывая из трех аппаратов по 18.000 или всего 54.000 оттисков газеты малого формата, как „Рабочая Москва“, по 32 страницы [1]).

Есть сообщение, что издательство Rudolf Mosse в Берлине для печатания газеты „Berliner Tageblatt“ заказало такую же машину, но двадцатирольную, то-есть, считая и рулоны „кандидаты“, с шестьюдесятью ролями. Это, очевидно, тот крайний предел, до которого можно дойти: типографские ротационки идут в сторону превращения в каких-то гигантов, представляющих чудо техники.

---

[1]) См. описание этой машины в журналах: „Московский Печатник“, № 19 за 1925 г., и „Журналист“, № 5 за этот же год.

Но конкуренты типографских машин, машины-офсет, не остаются в долгу и в своей борьбе за право существования тоже кое-чего достигают в смысле увеличения своей быстроты; больше того: у строителей офсетных машин и вспомогательных к ним аппаратов есть одно громадное преимущество—они могут обойтись без громоздких наборов шрифта и стереотипов, так увеличивающих размеры типографских ротационок и удорожающих их. Фото-наборные машины здесь идут на помощь, но, кажется еще более существенным шагом вперед является здесь пишуще-наборная машина Типар, сконструированная Полиграфическим Обществом в Лаупене вблизи Берна (Швейцария) и описанная в январском номере журнала „Deutscher Buch-und Steindrucker“ за 1925 год.



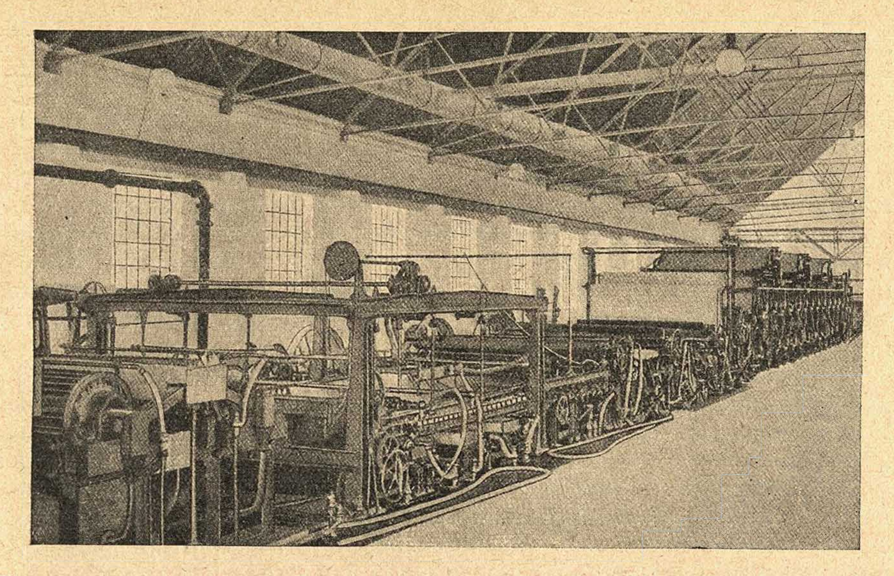
Наборная машина „Типар“.

Сущность этой, изображаемой здесь, машины в том, что она представляет пишущую машину усовершенствованного типа, с механической выключкой строк, с полной возможностью исправлять корректурные ошибки, при чем наборщик, сидя перед машиной и стукая по клавишам, без всякой лишней затраты времени готовит на листах бумаги печатные формы, которые быстро можно переводить, при помощи описанной там же бумаги Типон, на цинковый печатающий цилиндр офсетной машины. Эта бумага Типон, изобретенная „Акционерным обществом графической индустрии“ в Берне, легко принимает на себя оттиски типографской или литографской краской и даже с давно отпечатанных книг и гравюр, при чем эти книги и гравюры не портятся.

Следовательно, при помощи машины «Типар» и бумаги «Типон»—автор, при некором навыке, может готовить свои рукописи непосредственно для перевода на цинк и немедленной печати.

В течение ряда столетий—типографская техника ставила все больше промежуточных инстанций между автором и читателем; теперь, очевидно, мы пойдем иным путем—в сторону большого сближения между ними.


KRAUSE
PAPIER-
BEARBEITUNGS-
MASCHINEN
KRAUSE
KRAUSE
KARL KRAUSE
A.-G.
LEIPZIG
1037+22 D.



Современная бумагоделательная машина. Процесс отливки бумаги здесь начинается слева—где находится сетка, на которую льется готовая бумажная масса. В глубине, справа,—сушильные аппараты и каландры.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

МАШИННОЕ ПРОИЗВОДСТВО БУМАГИ.



Ы ОСТАВИЛИ производство бумаги еще в XV веке (см. стр. 31—36), когда бумага отливалась вручную при помощи медной сетки, из тряпичной массы. Конечно, и производство бумаги с тех пор далеко ушло вперед, и рабочий-бумажник XV века, если бы мог попасть на современную бумажную фабрику, не мог бы долго понять ни терминов, ни процесса производства бумаги. В этой области, столь важной для книгопечатания, с XV по XVIII век произошло мало изменений, и бумага середины XVIII века не очень отличается от бумаги времен Гутенберга и Альда,—разве нередко уступает в своем качестве лучшим древним сортам. Развитие техники производства бумаги до конца XVIII века проследить, в виду отсутствия соответственных сведений и источников, очень трудно. Известно, что еще во второй половине XVII века для превращения очищенного тряпья в кашеобразную массу введен чан особого типа—голландер, в котором бумажная масса варилась вместе с хлористыми соединениями. Конец XVIII века—с наступлением в Европе эры фабричного капитализма—внес переворот и в эту область: рабочий на упоминавшейся нами бумажной фабрике в Эзонне, во Франции, Луи Роберт в 1799 году — изобрел прообраз современной бумажной машины, вырабатывающей бумагу в виде бесконечной ленты.

Не останавливаясь на истории этой машины, опишем вкратце ее работу, предварительно ознакомившись с сырыми материалами, употребляемыми ныне для производства бумаги.

Как мы видели, еще в XVIII веке производились опыты по изготовлению бумаги не из тряпок, а из волокон разных растений. С тех пор потребность в бумаге настолько развилась, что в XIX веке ограничиваться производством бумаги из тряпок было невозможно, и мы видим, что к середине XIX века в бумажную массу начинают прибавлять механически размельченную древесину (удачные опыты Келлера и Фельтера с 1845 года), а с 1857 года—вводится химически обработанная едким натром (натронно-сульфатный способ) древесина, в виде бело-сероватой массы целлюлезы [1]).

Лучшая древесная масса получается из хвойных свеже-срубленных деревьев, преимущественно ели и пихты, также—сосны, из лиственных—осины. Поэтому—древесномассные и целлюлезные заводы находятся почти всегда в северной полосе. Дерево для дальнейшей обработки поступает на завод в виде стволов неодинаковой длины, с которых еще в лесу обрубили сучья и отчасти кору. При помощи особых машин со стволов удаляется без остатка мало пригодная для производства бумаги кора, после чего или перед чем стволы разрезаются на куски длиною около $^2/_3$ или одного метра. Эти куски дерева поступают в машины, превращающие их в мягкую массу (дефибрирование) путем растирания между камней, после чего эта масса—по выловлении из нее более крупных щепок и их вторичного размола—может итти на производство грубых сортов картона или на примешивание к целлюлезе—для производства бумаги. В первом случае древесная масса идет на папковые машины и затем поступает в продажу в виде папки, во втором—она на той же машине прессуется, высушивается и в виде толстых листов отправляется на бумажные фабрики.

Процесс получения из древесных стволов бумажной массы и сложен и громоздок; еще более сложен процесс получения химически очищенной древесной массы—целлюлезы. Главная цель этого процесса—при превращении куска дерева в кашицу-массу удалить из клетчатки дерева все так-называемые инкрустирующие вещества, лигнин и проч., делающие древесину ломкой.

Для производства целлюлезы, после удаления со стволов дерева коры—как при производстве древесной массы, куски дерева или раздробляются в щепу или же распиливаются на кружки около 3 см. толщиною. При последнем способе—потеря в опилках составляет около 13%, что заставляет фабрикантов целлюлезы от этого способа отказаться. По раздроблении в щепу иногда—после очистки от сучков и крупных щепок—масса щепы поступает в громадные котлы, где и варится или по вышеуказанному натронно-сульфатному способу, или по

---

1) Лучшие и новейшие работы по этому вопросу—проф. М. И. Кузнецова: „Производство бумаги и исследование ее". Изд. 2-е, Харьков 1922, и инженера Б. А. Фаст: „Технология бумаги", Пгр. 1923, Государств. Изд. Много полезного можно извлечь из работы д-ра А. С. Шафрановой: „Условия труда в бумажной промышленности СССР", издание ЦК бумажников, Москва 1924. С рядом работ инж.-техн. Н. П. Мельникова (напр.: „Практический курс писчебумажного производства", „Композиция бумаг") следует знакомиться лишь после изучения трудов проф. Кузнецова и инж. Фаста.

другому, сульфитному способу,—с применением сернокислой соли кальция. Варка продолжается от 24 до 8 часов. Во время варки инкрустирующие вещества совсем или не совсем отделяются от клетчатки дерева и вместе с водою уходят из массы. После промывки, очистки от сучьев и пр. масса поступает на песколовитель, который очищает ее от загрязняющих частичек, затем на узлоловитель, очищающий массу от оставшихся в ней осколков дерева и грубых неразварившихся узелков волокон. Затем—целлюлеза, в отбеленном—при натронно-сульфатном способе или сером виде при сульфитном способе (обычно еще и отбеленная при помощи хлора=белильной извести), поступает на папковую машину—где и прессуется опять-таки в виде или бесконечной толстой ленты, навертываемой рулонами, или в виде листов, после чего высушивается и отправляется на бумажные фабрики.

Хорошая целлюлеза получается из близкой по строению к льну и конопле соломы различных злаков. Последнюю перед отбелкой очищают на машинах от пыли, грязи, всяких посторонних примесей и кореньев, режут на кусочки и подвергают варке, подобной варке в котлах древесной массы, при помощи едкого натра или соды и извести. После варки—соломенная масса подвергается еще и отбелке, затем идет в толстых листах на бумажные фабрики.

Следовательно, на бумажных фабриках для изготовления бумаги употребляются и механически измельченная древесная масса, и древесная целлюлеза, и соломенная целлюлеза, и тряпки хлопчатобумажные, полотняные, холщевые—из волокон льна, шелковые, пеньковые, джутовые и проч., а также и старая, бывшая в употреблении бумага, с которой чернила или типографская краска удаляются при процессе варки в котлах и химической при этом очистке содой и мылами.

Бумага в настоящее время фабрикуется или из чистого тряпья, или из тряпья с примесью целлюлезы, или из целлюлезы без примеси древесной массы, или из любого материала с примесью древесной массы. Из одной тряпичной массы бумагу теперь делают сравнительно в небольшом количестве, главным образом, для кредитных билетов, акций, так-наз. „документную“ бумагу, высокие сорта писчей и почтовой бумаг. Для средних и низших сортов бумаги инж. А. Кардаков приводит следующие вес и % отношение главных составных частей:

№№	Плотность (гр. в кв. м.)	Примерная композиция.
4	75	60% целлюлезы и 40% тряпья
5	70	75% „ 25% „
6	65	100% „ — „
7	60	65% „ 35% древ. массы
8	55	45% „ 55% „
9	53	60% „ 40% „

В настоящее время нередки случаи, когда газетные и в особенности оберточные бумаги вырабатываются почти из одной древесины; низшие сорта оберточных бумаг иногда имеют в своем составе только солому, вареную с известью. По последним сообщениям, в Канаде строится большая бумажная фабрика для изготовления будто бы очень хорошей газетной бумаги только из соломы. Но лучшая бумага получается—несмотря на все хитрости, на которые пускаются специалисты-инженеры, умелыми составами придающие прекрасный вид бумаге,— только из хорошо изготовленной тряпичной массы.

Конечно, тряпье для производства бумаги проходит длинный путь прежде, чем превратиться в ровную жидкую массу. Многие машины, громоздкие и сложные, служат при процессе фабрикации бумаги. После поступления тряпья, в виде упакованных тюков, на фабрику,—оно разбирается по сортам, затем рабочие отделяют от него все лишнее—пуговицы, крючки, кнопки, булавки и т. д.,—после чего тряпье поступает в „волк-машину", задача которой—удалить из тряпья пыль и грязь. Отсюда тряпье идет в тряпкорезку, размельчающую тряпки, оттуда опять в волк-машину, для удаления пыли, затем в котел для „бучения"—варки со щелоком, почти всегда из известкового молока или едкого натра. Котел, в котором производится первая варка тряпок, заключает иногда до трех тонн тряпья—из этого можно заключить, какой массив представляет из себя большая бумажная фабрика. После варки—тряпье очищено от краски и пр., но еще не превратилось в кашу. Последняя операция производится в так-называемом голландере (иначе—р о л, р о л ь н ы й аппарат), при чем масса обычно проходит три голландера—п о л у м а с с н ы й, где обращается в кашу путем рубки особыми ножами, помещенными внутри резервуара голландера, и размачивания водой, затем—б е л ь н ы й, где происходит ее беление при помощи хлорной извести и небольшой примеси серной кислоты или без этой примеси.

После отбелки тряпичная полумасса поступает в м а с с н ы е г о л л а н д е р ы (ролы), назначение которых—окончательно превратить бумажную полумассу в массу совершенно однообразную по своему строению, годную для отливки бумаги. В массных голландерах происходит также смешивание тряпичной полумассы с целлюлезой, с древесной массой, с химически очищенной и превращенной в массу старой бумагой. Здесь же к бумажной массе прибавляется клей—не животный, каким пользовались с VIII—IX веков до начала XIX века, а растительный, именно—смоляной клей, в виде канифоли (гарпиуса)—остатка от перегонки смолы хвойных деревьев на скипидар (терпентин). Канифоль путем ее варки с раствором соды подвергается о м ы л и в а н и ю, иногда эта масса смешивается с крахмальным клейстером и вливается в голландер—для проклейки бумажной массы. Бумага фильтровочная, промокательная приготовлена без примеси клея, также без клея, для лучшего всасывания краски, изготовляются иногда высокие сорта бумаги для печатания гравюр, типа веленевой, японской, китайской, индийской бумаг. Но главная масса бумаги—для печати и письма—поступает на рынок проклеенная канифольной эмульсией.

Добавление асбеста дает бумаге некоторую несгораемость, чем пользуются для получения кровельного материала, перегородок для комнат, материала для постройки нефтяных вышек и т. д.

В массных же голландерах в бумагу вводятся так-называемые „наполняющие вещества", роль которых—придание бумаге более плотного вида и тяжести. Иногда этими наполняющими веществами злоупотребляют для изготовления тяжелых сортов бумаги, идущей на завертывание товаров. Например, по заказам сахарных заводов выделываются тяжелые сорта синей и серой сахарной бумаги, идущей в вес при продаже головного или запакованного в пачки пиленого сахара, но стоющей дешевле сахара.

К наполняющим бумагу принадлежат следующие вещества: чаще—каолин (фарфоровая земля), обычно белый отмученный, реже—гипс, сернокислый барий, тальк, асбестин. Последние два придают бумаге белизну и блеск. Для придания белизны прибавляют обычно и ультрамарин (синька), так как естественный цвет бумажной массы—желтоватый или серый.

Вообще массные голландеры (ролы)—это грандиозные лаборатории, где при помощи химии на современных бумажных фабриках творятся чудеса. Например, за границей вырабатывается—ручные „черпаные бумаги"—полукартон, имеющий прочность иногда такую же, как материя или пергамент, разорвать который нелегко и который при большой гибкости имеет очень красивый вид, будучи окрашен в разные цвета.

После того, как процесс смешивания в массных голландерах закончился и получилась масса, нужная для желаемого сорта бумаги, она поступает в самочерпки и оттуда—на полотно бумажной машины, которую—в ее примитивном виде—изобрел Луи Роберт. Бумажная машина на современной фабрике—грандиозное сооружение, занимающее громадный зал, не считая вспомогательных построек. Основная задача машины—произвести в большом масштабе протряску на сите бумажной массы для придания ей листовой формы и затем, удалив прессованием всю лишнюю воду с примесями, дать готовый сухой фабрикат. Из самочерпки бумажная масса льется на бесконечную латунную сетку-сито, ширина которой—около 4 метров и длина работающей части сетки—до двадцати метров. Сетка, с более или менее частыми отверстиями, через которые, во время трясения, стекает и высасывается вода, непрерывно движется вперед. По прохождении сетки полоса бумаги, еще мокрая и рыхлая, у края сетки прижимается к ней при помощи сетчатого цилиндра, называемого дандироль или эгутер и наносящего на бумагу водяные знаки и сглаживающего ее верхнюю, шероховатую поверхность; после дандироля полоса проходит между валами гаучпресса, обтянутыми сукном, отжимающим влагу, затем поступает на бесконечное сукно, где опять происходит прессование и потеря влаги из бумажной полосы. Далее—бумага вступает со всей этой мокрой части машины на сухую часть, где горячие цилиндры удаляют последние остатки влаги и где бумага проходит—в последнюю очередь—через тяжелые валы каландров, глазирующих ее, и через валы с расположенными на них поперек кольцовыми,

цилиндрическими, круговыми ножами, режущими полосу на более узкие ленты, скатываемые в рулоны шириною 1—1 $^{1}/_{2}$ метра и длиною иногда в десяток и больше километров.

Скорость работы бумажной машины — т. е. движения сетки, сукна, валов и пр. — около 9 километров в час; но в настоящее время в Америке появляются еще более быстроходные машины, со скоростью до 305 метров в минуту [1]), то-есть более 18 километров или 17 верст в час,—скорость ротационной машины или быстрого товарного поезда — километр менее чем в четыре минуты. При этом стремление фабрикантов бумаги—заменить ручной труд механическими регуляторами, рычагами и т. д.—достигает невероятных результатов. Один рабочий, как машинист на паровозе, наблюдает за работой громадных чанов со множеством разных приспособлений, лишь повертывая рычаги, а голландер сам не только выполняет всю работу, но и указывает состояние перемешивающейся массы.

Для изготовления бумаг „пергаментной" и „восковой" — готовую бумагу пропускают на несколько секунд через ванну с серной кислотой, затем промывают водой, раствором соды и опять водой. Серная кислота, во-первых, делает бумагу непромокаемой для жиров и некоторых кислот, во-вторых, придает ей полупрозрачность и в-третьих—прочность. При помощи серной кислоты и других химических веществ удается получить как полную имитацию животного пергамента, так и толстый картон, имеющий большую прочность, из которого изготовляют сиденья для стульев, чемоданы, игрушки, колеса, бочки, трубы и проч. Возможно получение колес, выдерживающих большую нагрузку, и кирпичей для постройки домов.

Прочность бумаги, ее плотность, вес, ее растяжимость измеряются аппаратами, изготовляемыми преимущественно германской фирмой Шоппера. Растяжимость для лучших печатных бумаг, особенно для многокрасочной печати, должна быть минимальной—не больше 1,5% к ширине и вышине листа, прочность такая, что полоса в 1 метр ширины должна выдерживать около 3 километров своей тяжести (бывают бумаги, выдерживающие до 8 километров).

Плотность бумаги определяется в настоящее время весом листа в квадратный метр в граммах; так, настоящая книга напечатана на бумаге плотностью в 83 гр.; вес определяется—весом стопы в 1.000 листов; так, вес настоящей бумаги—60 кило в стопе. Папиросная бумага имеет плотность 12—18 грамм, газетная—около 50 гр., печатные—55—85 грамм, бумага для печатания географических карт—до 100 гр., для игральных карт—до 250 гр. Здесь мы уже переходим к картону, имеющему до 500 грамм в одном квадратном метре.

По сортам, весу, форматам, окраске бумага разделяется на множество типов, в зависимости от их назначения, — от грубейшего кровельного непромокаемого картона и худших сортов оберточных бумаг до

[1]) „Бумажная Промышленность", орган Техн.-Экон. Совета Съездов бум. промышленности. Вып. I, М. 1922, стр. 129: „Устройство современных американских бумажных и целлюлезных фабрик".

тончайших и прекрасных по виду почтовых бумаг, типа полотняных, английских верже, шелковых, цветных и пр., уложенных в изящные картонки „папетри". Почтовая и писчая бумаги обычно складываются пополам, но предназначенные для печатания сохраняются в плоском ровно обрезанном бумагорезальными машинами виде.

Как велика разница в сортах бумаги только в отношении ее крепости, показывают следующие цифры: испытание крепости бумаги производится путем сгибания и разгибания листа, при чем плохая бумага, выдерживает всего 10—12 сгибов в одном месте, лучшая по крепости не разрывается в месте сгиба, выдерживая более 800 сгибов.

Меры бумаги, бывшие в России: стопа—480 листов или 20 дестей, десть— 24 листа. За границей ранее был счет: стопа—20 дестей и 500 листов, ныне вводится метрический счет: стопа, вместо 500,— 1.000 листов или 10 дестей, каждая десть в 10 тетрадей по 10 листов. Этот последний счет ныне применяется и в Советской России.

При сложных процессах, связанных с изготовлением бумаги, на одну часть по весу бумаги расходуется до 2.000 частей воды; по этой причине — бумажные фабрики устраиваются обычно при реках, вне городских поселений, и работают при помощи водяных турбин, дающих максимальную экономию в двигательной силе для машин.

При столь грандиозном развитии машинной фабрикации бумаги до сих пор сохранилось производство бумаги ручным способом,— впрочем, только для выработки особых дорогих сортов бумаги, идущих для тонких рисунков акварелью и чертежей (ватманская бумага), веленевой, (похожей на пергамент), рыхлой китайской и плотной японской—для печатания роскошных изданий с гравюрами и офортами.

Наиболее известная фабрика ручных бумаг, главным образом веленевой и ватманской—Papeteries d'Arches, во Франции, кажется, старейшая в Европе, существующая с 1422 г., а может-быть основанная и раньше [1]). Конечно, некоторые фабрики под видом ручной продают бумагу машинной фабрикации.

В продажу бумага поступает в двух видах: или скатанная в рулоны (франц. le rouleau — сверток, свиток), большей или меньшей ширины, обычно от $1^1/_2$ метров и меньше, и длиною в несколько километров, или как флатовая (англ. flat — плоский, гладкий), то-есть нарезанная в листы или отлитая ручным способом, листами разнообразных величин. Например, настоящая книга напечатана на бумаге размером 71×102 см., или приблизительно 16×23 вершка (конечно, до обрезки), каждый фабричный лист данной бумаги включает 32 страницы, затем по отпечатании разрезается надвое, по 16 страниц, и фальцуется в три сгиба, в восьмую долю листа, по формату octavo.

Форматы бумаги, конечно, весьма разнообразны; неоднократно делались попытки ограничить их число и провести стандартизацию. Так, напр., германские фабриканты бумаги установили в 1883 году следующие форматы, ныне господствующие в Германии:

---

[1]) См Henri Onfroy: „L'Art du Papier et le Papier d'Art", Paris 1906; его же: „Histoire des Papeteries à la cuve d'Arches et d'Archettes", Evreux, 1912.

	Фабричный лист.	Печатный лист.	
		С/м.	Верш. (приблиз.).
1	42 × 66	33 × 42	$7^3/_8 \times 9^3/_8$
2	43 × 68	34 × 43	$7^5/_8 \times 9^5/_8$
3	45 × 72	36 × 45	$8 \times 10^1/_3$
4	48 × 76	38 × 48	$8^1/_2 \times 10^3/_4$
5	50 × 80	40 × 50	$9 \times 11^1/_4$
6	53 × 84	42 × 53	$9^3/_8 \times 12$
7	56 × 88	44 × 56	$9^7/_8 \times 12^5/_8$
8	59 × 92	46 × 59	$10^1/_4 \times 13^1/_4$
9	64 × 96	48 × 64	$10^3/_4 \times 14^3/_8$
10	65 × 100	50 × 65	$11^1/_4 \times 14^5/_8$
11	68 × 108	54 × 68	$12^1/_8 \times 15^1/_4$
12	78 × 114	57 × 78	$12^3/_4 \times 17^1/_2$

В 1911 году известный ученый и деятель по печатному делу, Вильгельм Оствальд, предложил мировой формат, при котором длина листа относится к ширине, как диагональ квадрата к его стороне, т.-е. как 1,41 : 1; при этом формате, согласно законам геометрии, сколько бы раз ни сгибали лист пополам—отношение длины к ширине останется неизменным, что представляет большие удобства и до известной степени устраняет разнобой в форматах бумаги.

Основных форматов Оствальд предложил четыре класса:

Основные форматы.	Класс I. Фабричный лист.	Класс II. Двойной лист.	Класс III. Полный лист.	Класс IV. Полулист.
	С/м.	С/м.	С/м.	С/м.
A	100 × 140	70 × 100	50 × 70	35 × 50
B	92 × 128	64 × 92	46 × 64	32 × 46
C	84 × 120	60 × 84	42 × 60	30 × 42
D	76 × 108	54 × 76	38 × 54	27 × 38



ВИД ДРЕЗДЕНА

Контактный отпечаток на бумаге Мимоза-Велотип № 10

Дальнейшие классы (их всего 14) устанавливаются путем деления на два длины листа предыдущего класса.

„Мировой формат“ Оствальда принят в 1920 году как Комитетом по делам германской промышленности, так и Комитетом по делам графической промышленности — что, впрочем, не мешает печатать в Германии книги на разнообразных форматах бумаги.

В следующей таблице мы даем в первой графе существовавшие форматы, принятые Союзом владельцев типографий во Франции на съезде, бывшем в Марсели в 1909 г., а во второй графе — округления, до 5, по метрической системе.

Старинные названия.	Размер, принятый Комитетом.		Предлагаемый формат по десятичной системе, с/м.
	С/м.	Вершки.	
Pot (Горшок)	31 × 40	7 × 9	30 × 40
Tellière (род лучшей бумаги) .	34 × 44	$7\frac{5}{8} \times 9\frac{7}{8}$	35 × 45
Couronne (Корона)	36 × 46	$8 \times 10\frac{3}{8}$	40 × 50
Ecu (Щит)	40 × 52	$7 \times 11\frac{3}{4}$	
Coquille (Раковина)	44 × 55	$9\frac{7}{8} \times 12\frac{3}{8}$	45 × 55
Carré (Квадратный)	45 × 56	$10 \times 12\frac{5}{8}$	
Cavalier (Кавалер)	46 × 62	$10\frac{3}{8} \times 14$	50 × 65
Raisin (Виноград)	50 × 65	$11\frac{1}{4} \times 14\frac{5}{8}$	
Petit Jésus (Мал. Иисус) . . .	55 × 70	$12\frac{3}{8} \times 15\frac{3}{4}$	55 × 70
Jésus (Иисус)	56 × 72	$12\frac{5}{8} \times 16\frac{1}{4}$	
Grand Jésus (Большой Иисус) .	56 × 76	$12\frac{5}{8} \times 17$	55 × 75
Soleil (Солнце)	57 × 80	$12\frac{3}{4} \times 18$	60 × 80
Colombier (Голубятня)	63 × 90	$14\frac{1}{8} \times 20$	65 × 80 65 × 90
Grand Aigle (Большой Орел)	73 × 105	$16\frac{3}{8} \times 23\frac{5}{8}$	75 × 105
Grand Mond (Земной Шар.) .	90 × 120	20 × 27	90 × 120

Эти курьезные названия бумаги имеют—почти все—происхождение от рисунка тех водяных знаков, какие еще при начале книгопечатания отличали выработку бумаги разных бумажных мельниц.

В России были в ходу как многие из вышеприведенных размеров бумаг, так и свои излюбленные форматы, главным образом:

Почтовый	$13\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$	вершков.
Учебный	14×21	„
Средний	$15 \times 22\frac{1}{2}$	„
„Рояль“	16×24	„
Большой	17×25	„
Писчий	16×20	„

В настоящее время Советская Россия перешла не только к метрической системе при измерении плотности бумаги и ее размеров, но и первая из всех стран мира ввела у себя нормальные форматы, согласно следующему приказу по ВСНХ от 24 ноября 1924 года (№ 147).

„В целях предоставления больших удобств и выгод потребителю при обслуживании его нормальными сортами бумаг непосредственно со складов, а также производителю (фабрике) в направлении рационального и более полного использования оборудования и увеличения производительности, настоящим предлагается всем общесоюзным трестам бумажной промышленности с 1 января 1925 г. перейти на изготовление указанных ниже нормальных форматов и плотностей печатных, писчих и почтовых бумаг.

§ 1. Таблица нормальных форматов для печатных, писчих и почтовых бумаг (см. на стр. 275)[1]).

§ 2. Для указанных выше форматов устанавливается следующая таблица плотностей, которые выражаются весом (в граммах) одного квадратного метра бумаги:

30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75	(через 5 грамм).
80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 150	„ 10 „
160, 180, 200, 220, 240	„ 20 „

§ 3. В соответствии с вышеозначенными плотностями нормальные веса стоп основных форматов в 1.000 листов определяются с округлением до целых чисел в килограммах. Нормальные веса стоп производных форматов в 1.000 листов определяются с округлением их до 0,25 килогр. Уклонение в весе стопы от нормального допускается не более 3% в ту и другую сторону. Плотности ниже 30 гр. и выше 240 гр. в кв. м. не нормализуются.

§ 4. Для ширины катушек ролевых печатных и газетных бумаг может быть выбран размер любой стороны из утвержденных вышеуказанных нормальных форматов, как основных, так и производных, только не менее 31 см. и не больше 108 см.

> Примечание. В случае невозможности для газет перейти с размера ролевой катушки в 65 см. на ближайший установленный нормальный формат в 62 см., допускается временное исключение и разрешается изготовление ролевой газетной бумаги с шириною катушки в 65 см.

---

[1]) Цифры в квадратных скобках приведены нами для большего удобства пользования таблицей. Приказ помещен в журнале „Бумажная Промышленность“, № 10 — 11 за 1924 год.

№№ форматов.	I [почтовый].	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII [писчий].
Размеры основн. форматов в с/м.	62 × 88	62 × 94	68 × 100	76 × 100	72 × 108	76 × 114	82 × 114	72 × 90
[В вершках приблизительно .	14 × $19^3/_4$	14 × 21	$15^1/_4$ × $22^1/_2$	17 × $22^1/_2$	$16^1/_4$ × $24^1/_4$	17 × $25^5/_8$	$18^1/_2$ × $25^5/_8$	$16^1/_8$ × 20]
Размеры производных форматов $^1/_2$	44 × 62	47 × 62	50 × 68	50 × 76	54 × 72	57 × 76	57 × 82	45 × 72
$^1/_4$	31 × 44	[31 × 47	34 × 50	38 × 50	36 × 54	38 × 57	41 × 57]	36 × 45
$^1/_8$	23 × 31	[$23^1/_2$ × 31	25 × 34	25 × 38	27 × 36	$28^1/_2$ × 38	$28^1/_2$ × 41]	22 /2 × 36
[$^1/_{16}$	$15^1/_2$ × 23	$15^1/_2$ × $23^1/_2$	17 × 25	19 × 25	18 × 27	19 × $28^1/_2$	$20^1/_2$ × $28^1/_2$	18 × $22^1/_2$]
$^1/_{16}$ в вершках .	$3^1/_2$ × $5^1/_8$	$3^1/_2$ × $5^1/_4$	$3^3/_4$ × $5^5/_8$	$4^1/_4$ × $5^5/_8$	4 × 6	$4^1/_4$ × $6^3/_8$	$5^1/_8$ × $6^3/_8$	4 × 5
Близкие прежние форматы (в вершках) . . .	$13^1/_2$ × $20^1/_2$	14 × 21	15 × $22^1/_2$	17 × 22	16 × 24	17 × 25	$18^1/_4$ × $25^1/_8$	16 × 20
$^1/_{16}$ прежних в вершках . . .	$3^1/_4$ × 5	$3^1/_2$ × $5^1/_4$	$3^3/_4$ × $5^1/_2$	$4^1/_4$ × $5^1/_4$	4 × 6	$4^1/_4$ × $6^1/_4$	$4^9/_{16}$ × $6^9/_{32}$	4 × 5

§ 5. Плотности ролевых (печатных и газетных) бумаг установить по градации § 2 с изменениями: наименьшая нормальная плотность для ролевых печатных бумаг — 40 гр. в 1 кв. м., для ролевых газетных бумаг — 50 гр. в 1 кв. м.

§ 6. ВСНХ союзных республик издать на этом основании соответствующий приказ.

За Председателя ВСНХ СССР *В. Манцев.*
Начальник ГЭУ ВСНХ СССР *А. Долгов.*
Врид. Начальник АФУ ВСНХ СССР *Колосков.*

Считаем не лишним привести (в алфавитном порядке) обычную номенклатуру бумаг и картона, предлагаемых, напр., нашим Центробумтрестом, при чем надо иметь в виду, что в список вошли не все названия: некоторые изготовляются или выписываются из-за границы только по специальным заказам, как, напр., несгораемые бумаги с асбестом, бумаги, имитирующие кожу, металл и др.

Актовая тряпичная, Александрийская рисовальная, Альбомная разноцветная матовая и глазированная, Английский картон, Афишная разноцветная, Билетная ролевая, Бристольский картон (глазированный) разноцветный, Бутылочная разноцветная, Бюварная (промокательная) разноцветная, от 40 до 280 фунтов в стопе в 1.000 листов, Верже—прокладочная и папиросная, Восковая (непромокаемая, пропитанная воском), Газетная в рулонах, Глянцевая разноцветная, Гофрированная (имеющая складки в виде гармонии), Золотая бумага (т.-е. покрытая золотой фольгой), Картографическая, для географических карт, Картон желтый, соломенный, белый, глазированный, серый, технический, для фабрик и заводов, Карточная бумага и картон, Картузная, Кассовые и контрольные ленты, Книжная белая и полубелая в стопах и рулонах, Конвертная бумага, Концептная (для копировки планов) в рулонах, Копировальная в стопах и рулонах. Крашеная меловая, Литографская бумага, Масленка для обложек, Меловые бумаги, Мраморные матовые и глянцевые разных рисунков, Мундштучная флатовая и в бобинах (катушках), Оберточная и пакетная желтая и серая, Обойная, Папиросная, белая, желтая и цветная, Парафинированная (пропитанная парафином, непромокаемая), Пергамент в рулонах и листах, Писчая от № 1—самого высокого тряпичного до № 9, в пачках и листах, гладкая или разной линовки, Подпергамент, Полотняная, (тисненная под полотно), Почтовая в листах и пачках, гладкая и линеванная, Роутаторная (провощенная, специально изготовляемая для ротаторов), Серебряная (покрытая серебряной фольгой), Слоновая (толстая веленевого типа, глазированная), Телеграфная лента в катушках в 9—10—12 — 13 миллим. ширины, Форзацная, Фильтровальная белая, Чайная, Черная матовая и глянцевая (для завертывания фотографических светочувствительных пластинок и бумаги), Шагреневая для переплетов и картонов, Шведский картон (глазированный) в рулонах и листах и проч.

Нужно еще сказать, что в больших типографиях и на бумажных фабриках имеются машины и станки, красящие бумагу и картон в разные цвета, наносящие на них выпуклые украшения разных типов, штампующие разные узоры по краям и пр. Так что бумага и картон могут иметь тысячи разновидностей и применений, в зависимости от состава, плотности (веса), окраски, размера, тисненных украшений и т. п.



Библиотека Конгресса в Вашингтоне.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

СОВРЕМЕННОЕ КНИГОПЕЧАТАНИЕ НА ЗАПАДЕ.



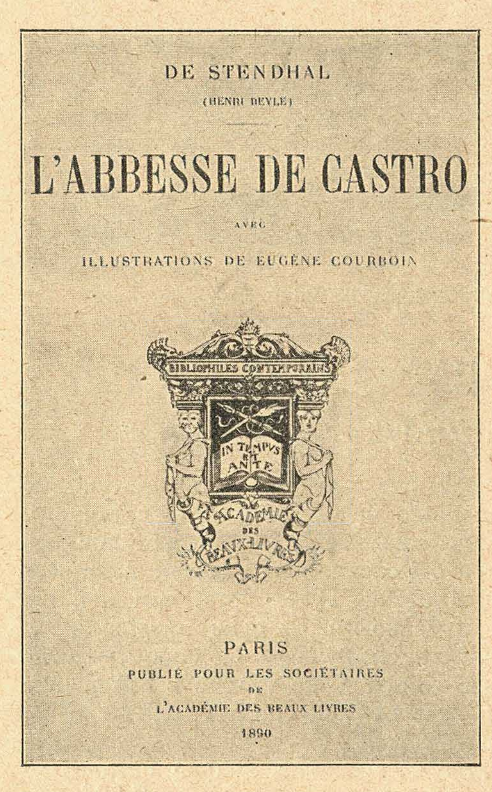
АКАНЧИВАЯ нашу нелегкую задачу — дать сжатую, но точную и связную историю искусства книгопечатания, и прежде чем нам перейти к изложению главных этапов развития этого искусства в России, — мы можем констатировать, что от ручного станка Гутенберга, при помощи которого он печатал набранными от руки литерами, отлитыми вручную, и на бумаге, выделанной ручным способом, — наше искусство ушло очень и очень далеко вперед, не только в отношении развития и усложнения самого искусства книгопечатания, но и по количеству произведений печатного станка.

В 1920 году Соединенные Штаты С. Америки, далеко оставив за собой все страны, произвели колоссальное количество — 7.335 тысяч тонн бумаги и картона [1]), т.-е. более 440 миллионов пудов, а весь мир, включая и Штаты, — более 780 миллионов; значительная часть этого количества попала в скоропечатные ротационные и прочие машины для печатания. В период до 1500 года вся производительность всех типографий дала всего около 10 миллионов экземпляров, ныне в один день одних только газет расходится в одной Америке больше этого числа. И конечно, только развивавшаяся в XIX веке гигантскими шагами машинизация полиграфического производства дала возможность — подлинного превращения нашей эпохи в „бумажную".

---

[1]) „Бумажная Промышленность", вып. I стр. 56. После кризиса 1921 — 22 годов, в 1923 году вновь производство бумаги в С. Ш. Америки достигло 7.200.000 тонн. См. „Бумажная Промышленность" за 1924 год, № 5.

Машинизация типографской техники имеет свои хорошие и плохие стороны. Главная хорошая сторона—это дешевизна произведений печати: томик какого-нибудь сочинения в 200—300 страниц обходится в производстве гривенник, газета в несколько полос большого формата—2—3 копейки. При этом условии—произведения печати становятся общедоступными, проникая во все уголки мира, кроме разве самых первобытных стран—которых немного остается на земном шаре.



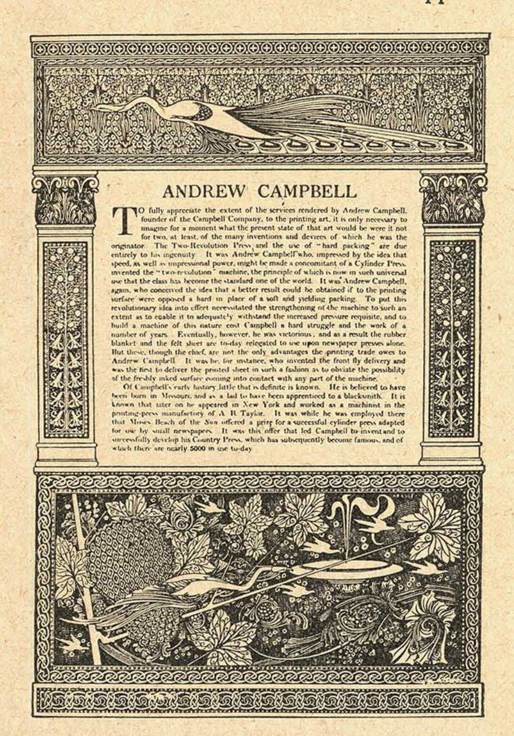
Выходной лист издания О-ва „Академия красивых книг“ в Париже.

Только при машинизации производства стал возможен выпуск в РСФСР—в течение 1923 года нескольких сортов денежных знаков, при циркулировании в сотнях миллионов экземпляров, являвшихся продукцией двух фабрик на всю необъятную страну.

Плохая сторона этой машинизации и, следовательно, удешевления печатной продукции—во-первых, в том, что капиталисты при помощи дешевого, чуть не дарового, печатного слова отравляют умы миллионов населения, поднося им быстро, с удобствами, прекрасно составленную „представителями чистой науки“ духовную пищу, цель которой—обмануть трудящихся для сохранения выгодного буржуазии строя. Во-вторых, машинизация привела, несомненно, к ухудшению произведений печатного станка, благодаря распространению дешевой—и плохой бумаги, а печати—далеко не такой совершенной, как в начале XVI века, иллюстрации—часто грубой и плохо передающей иногда и талантливый замысел художника.

Конечно, для себя буржуазия печатает прекрасные—с технической стороны—издания, и существует ряд крупных издательств, во главе с L. Carteret, преемником знаменитой фирмы L. Conquet, и не менее крупным A. Ferroud, в Париже, выпускающих издания, доступные по цене только крупным капиталистам, украшенные иллюстрациями, рисованными специально известными художниками, исполненными или офортом, или литографией, или гравюрой в красках,—часто каждая гравюра в нескольких состояниях — чистый офорт, оконченный резцом офорт, офорт с подписью, офорт в красках. Самые дорогие экземпляры печатаются на японских и китайских бумагах, часто — с приложением

оригинальных рисунков художника. Издания эти выпускаются обязательно в ограниченном количестве нумерованных экземпляров, — чтобы покупатель сознавал, что немногие являются счастливыми обладателями таких экземпляров. Иногда в издании указывается, что „доски (для гравюр) уничтожены“, или даже прилагаются оттиски с затертых полосами литографских камней. А издатель, при таком соблазнительном для буржуазной психологии условии, — имеет возможность брать за первые экземпляры этих „éditions de luxe“ — иногда по тысяче франков, и во столько же обходятся сверкающие переплеты, сделанные с необыкновенным искусством, из сафьяна, часто с мозаикой или вырезанием по коже — по рисункам известных художников. Характерно, что эти первые экземпляры — в числе 10—25, расходятся по подписке еще до выхода издания: конец XIX и начало XX веков—период, когда многие представители буржуазии в Европе и Америке — миллиардеры или крупные миллионеры — не знают, куда девать свою „заработанную“ ренту, и взвинчивают цены на картины, фарфор, книги— которых не читают: „слишком роскошны эти книги, чтобы их читать“. При чтении—китайскую или японскую бумагу легко испачкать, и тогда рыночная цена „исключительного“ экземпляра сильно уменьшится.



ANDREW CAMPBELL

TO fully appreciate the extent of the services rendered by Andrew Campbell, founder of the Campbell Company, to the printing art, it is only necessary to imagine for a moment what the present state of that art would be were it not for two, at least, of the many inventions and devices of which he was the originator. The Two-Revolution Press, and the use of "hard packing" are due entirely to his ingenuity. It was Andrew Campbell who, impressed by the idea that speed, as well as impressional power, might be made a concomitant of a Cylinder Press, invented the "two-revolution" machine, the principle of which is now in such universal use that the class has become the standard one of the world. It was Andrew Campbell, again, who conceived the idea that a better result could be obtained if to the printing surface were opposed a hard in place of a soft and yielding packing. To put this revolutionary idea into effect necessitated the strengthening of the machine to such an extent as to enable it to adequately withstand the increased pressure requisite, and to build a machine of this nature cost Campbell a hard struggle and the work of a number of years. Eventually, however, he was victorious, and as a result the rubber blanket and the felt sheet are to-day relegated to use upon newspaper presses alone. But these, though the chief, are not the only advantages the printing trade owes to Andrew Campbell. It was he, for instance, who invented the front fly delivery and was the first to deliver the printed sheet in such a fashion as to obviate the possibility of the freshly inked surface coming into contact with any part of the machine.

Of Campbell's early history little that is definite is known. He is believed to have been born in Missouri, and as a lad to have been apprenticed to a blacksmith. It is known that later on he appeared in New York and worked as a machinist in the printing-press manufactory of A. B. Taylor. It was while he was employed there that Moses Beach of the *Sun* offered a prize for a successful cylinder press adapted for use by small newspapers. It was this offer that led Campbell to invent and to successfully develop his Country Press, which has subsequently become famous, and of which there are nearly 5000 in use to-day.

Работа В. Брадлея—образец американского искусства книги.

Те же миллиардеры дико подняли цену на редкую книгу,— и в настоящее время шкаф, заключающий сотни две-три томов с исключительно редчайшими изданиями—инкунабулами (XV век), галантными (XVIII век), эпохи романтизма (30 и 40-е годы XIX века), XX века—стоит побольше миллиона золотом. Цены на первоклассные редкости, в безукоризненном виде— взвинчены до того, что действительно выдающимися собраниями книг могут похвастать только миллиардеры, как Ротшильды, Пирпонт Морган, Луи Редерер (мировая фирма шампанских вин) и им подобные. При распродаже какой-нибудь английской или французской дворянской библиотеки с редкостями—цены на одну книгу в десятки тысяч франков никого не удивляют.

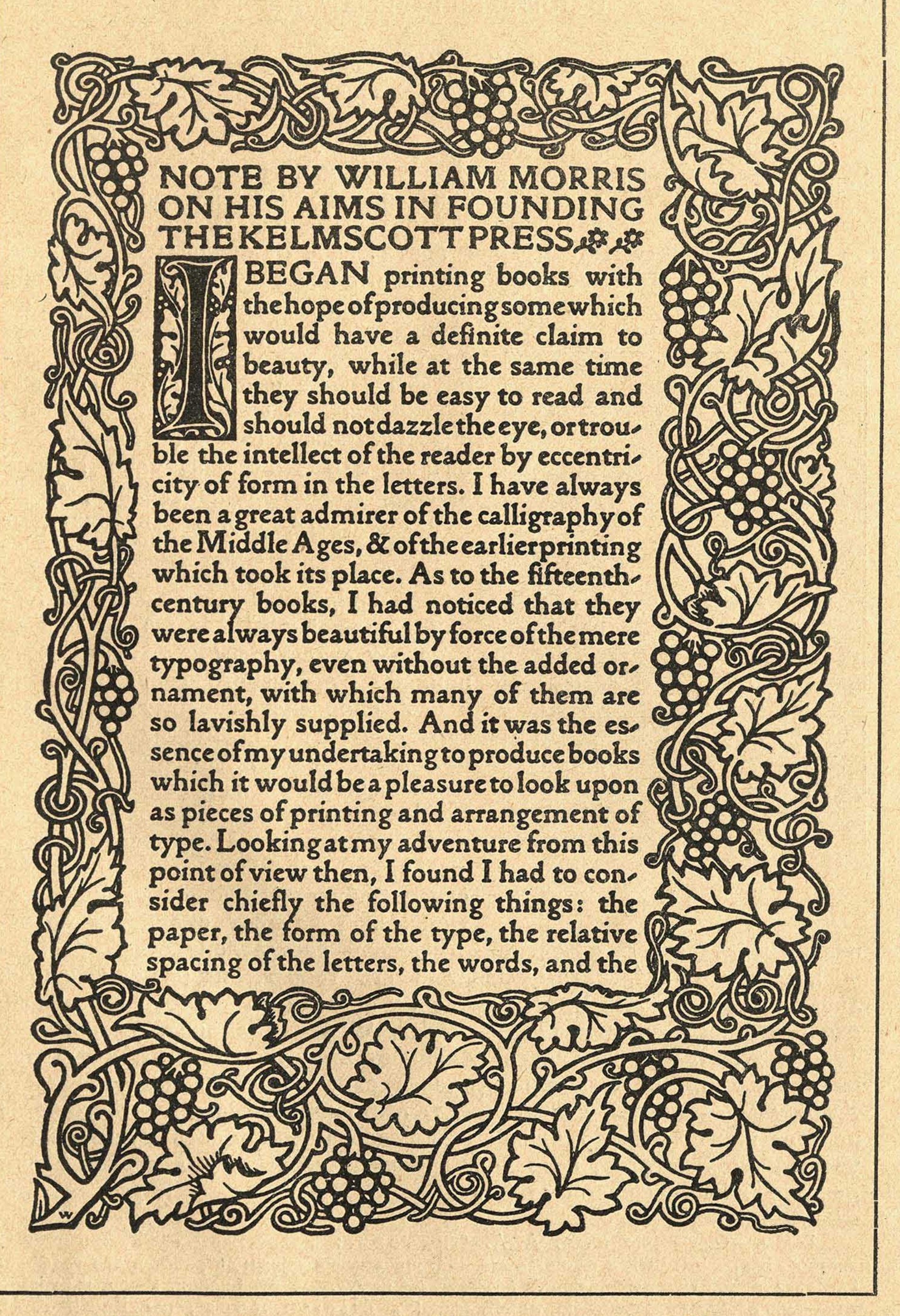
Единственная хорошая сторона этой вакханалии миллиардов вокруг книги — в том, что, честолюбия ради, некоторые миллиардеры — как

Карнеджи, жертвуют свои собрания в публичные библиотеки и университеты их имени. Но — и там издания особо выдающиеся запирают на семь замков, показывая только избранным.

В то время, как для богатых изготовляются эти — часто довольно бесвкусные — роскошества, — книга для безденежного читателя к концу XIX века окончательно приняла убогий вид, которого не могла не принять — из-за жадности капитала. Издатель заинтересован в том, чтобы его книга выдержала конкуренцию и чтобы его процент был побольше. Поэтому — он стремится иметь дело не с типографией, работающей „на совесть", а с фабрикой, предоставляющей самые дешевые цены за работу. Но типография, в свою очередь, может работать дешево, если и бумагу ставит дешевую, т.-е. плохую, „из чистого дерева", и клише изготовляет более простыми способами, и шрифты использует старые, и машины доводит до полного износа. Поэтому — в то время, как успехи техники дали полную возможность довести искусство книги до небывалой высоты, — средний тип книги на рубеже XIX и XX веков: плохая бумага, иногда — ломающаяся после двух-трех сгибов, сбитые шрифты, серые (дешевая краска) иллюстрации, безобразные рядом как с гравюрой на меди XVIII века, так и с ксилографией начала XIX века. Зато — такие издатели, как наши и заграничные Суворины, Сытины, Пропперы, из нищих — становятся миллионерами, наживая на изданиях — главным образом на газетах и „народных изданиях", иногда — сотни процентов.

Это царство плохой — часто по содержанию и почти всегда по внешности — книги не могло не вызвать протеста, и мы видим, что живописец и автор знаменитой утопии „Вести ниоткуда" (The news from nowhere), Вильям Моррис (1834—1896), социал-демократ, затем — социалист-реформист, задавшись целью — облагородить мещанскую обстановку современной жизни, созданную благодаря господству буржуазии, открывает в Кельмскотте, на берегу Темзы, недалеко от Лондона, в 1891 году свою знаменитую книгопечатню.

В области типографского искусства Моррис поставил себе задачу — создать шедевры книжной красоты. Но, к сожалению, реакция против машинизации печатания оттолкнула его к деревянной гравюре начала XVI века, широко использованной им, — до того широко, что книги его являются сплошною декорацией, где текст приобретает второстепенное значение, сливаясь по рисунку шрифтов — с рамками вокруг текста и иллюстрациями. В результате — им создана книга, богато использующая достижения XV века и далекая поэтому от современной типографской техники — что удорожило издания Морриса (как его собственные поэмы, так и сочинения Шелли, Чосера, средневековые поэмы и другие), сделав их доступными по цене — только для той же буржуазии. Хотя по смерти Морриса, в 1896 году, его типография и социалистическая община в Кельмскотте распались, но вызванное им движение отразилось сильно и многогранно в разных странах, и „возрождение художественной книги" стало вопросом дня. К сожалению, это возрождение в условиях капиталистического общества ведет или к еще большей роскоши изданий, использующих все современные достижения


NOTE BY WILLIAM MORRIS ON HIS AIMS IN FOUNDING THE KELMSCOTT PRESS

I BEGAN printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters. I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, & of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth-century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider chiefly the following things: the paper, the form of the type, the relative spacing of the letters, the words, and the

„Золотой“ шрифт, исполненный в Кельмскотте по рисунку Морриса.

техники, или к возврату к XV—XVI векам,—то и другое проходит мимо трудовых масс, книга для которых за границей остается все той же серой, невзрачной на вид.

Но и в нашей области, как во многих других, есть грозные для буржуазии симптомы ее близкого крушения. Мы видели, что во второй половине XVIII века, перед падением аристократического строя во Франции, погоня дворянства за больными наслаждениями создала небывалый расцвет иллюстрации эротической и порнографической. И мы видим, что пышное развитие капитализма во второй половине XIX века создало ряд книжных иллюстраторов, очень талантливых, но глубоко буржуазных и столь же глубоко эротических. Чувственностью пропитаны даже наименее по содержанию эротические рисунки крупнейших из них—Фелисьена Ропса (1845—98), типичного для Парижа времени Второй империи и Третьей республики, Обри Бердслея (1872—98), англичанина, работавшего в период расцвета могущества Англии, и Франца Байроса—немца, современника расцвета Германии перед войной 1914 года, приведшей к началу катастрофы не только Германии, как буржуазного государства, но и всей европейской буржуазной культуры—катастрофы, многих признаков которой не видят только слепые или закрывающие глаза на действительность.



Вильям Моррис.

Если в рисунках Фелисьена Ропса мы найдем еще сатиру эротического характера на буржуазный строй,—у его идейного преемника, Бердслея, сатирический элемент сменяется болезненной фантастикой, связанной с изящной расслабленностью и большей, чем у Ропса, извращенностью его героев,—извращенностью в лицах, фигурах, позах [1]). И, наконец, у последнего—одного из многих, очень видного—наследника Бердслея, Франца Байроса, умершего в 1924 году, эта чувственность принимает характер дикой, причудливой извращенности, перешагнувшей через самую смелую разнузданность XVIII века,—опять, как и тогда, все здоровое приелось, хочется неизведанного, сильно бьющего по нервам,—и опять художники к услугам этой богатой, праздной, разжиревшей и расслабленной своим разжирением мещанской толпы.

---

[1]) См. монографию проф. А. А. Сидорова: „Обри Бердслей. Жизнь и творчество“, с приложением в особом томе многочисленных образцов работ этого графика. О Ропсе и Байросе нет изданий на русском языке. Об отношении Ропса к буржуазии—см. роскошно изданную монографию: „Félicien Rops“, par Rudolf Klein, Paris, без года. См. напр., там стр. 28.



FASCICULUS I

OM SVAFLETS NATUR SÅSOM FOSSILT HARZ UTTRYCKT I FORMELN $CH^4.O=CH^3.HO=CH^2.H^2O$

TILL SVAFLETS ONTOGENI ELLER HÄRLEDNINGSHISTORIA



MAN VIDhåller att Svaflet är ett element och då jag frågar hvad man menar med ett element, svaras: — en kropp som ännu icke är sönderdelad. Man definierar sålunda med en negation och definitionen är sålunda värdelös likasom begreppet element. ¶Jag påstod däremot med en viss bestämdhet att Svaflet var ett sammansatt ämne af analog konstitution med ett fossilt Harz, ett Mineralharz, ett Brandharz, med ett ord: att Harz sålunda innehölle Kol, Väte, Syre eller var ett CHO utan att jag ville åtaga mig bestämma föreningens proportioner. Och då man utfordrade mig att framlägga Kolet, Vätet och Syret svarade jag: vi tro ej på den absoluta identiteten utan nöja oss med analogier ledande till hög grad af sannolikhet. I min egenskap af Aristoteles lärjunge tror jag icke så mycket på kropparnas konstitutiva olikheter utan mera på egenskapernas differenser under vissa gifna förutsättningar. I min egenskap af monist har jag tills vidare bundit mig vid antagandet att alla ämnen och alla krafter äro förvandta och om de äro härledda ur ett, de uppstått genom förtätning och förtunning, genom kopulation och korsning, genom arf och omvandling, genom urval och kamp, addition och substitution och hvad mera man vill föreslå, men att jag därvid ej så strängt antagit den lagbundna ordningen, ändamålsenligheten och dylika sväfvande begrepp, hvilka jag dock fortfarande skulle vilja

Образец скандинавского искусства книги. „Антибарбарус“ Стриндберга с украшениями Артура Сьегрена.



Фелисьен Ропс. Женщина на кресте.



Бердслей. Пляска Иродиады.

Расслабленность и эротизм этих графиков особенно подчеркивается рядом с такими здоровыми, сильными художникам, как Онорэ Домье (Daumiet, 1808—79), давший ядовитую, бичующую карикатуру на французский парламентаризм (в „Idylles parlemantaires“ и друг.) и правдиво изобразивший ужасы франко-прусской войны 1871 года; Феликс Валлотон (род. в 1865 г.), немец по роду и француз по воспитанию, гениальный художник-ксилограф, дающий или здоровую графику, или



О. Домье. Обыватели. Литография.

едкую карикатуру на мещанство и военщину, и Теофиль Стейнлен (род. в 1860 г.), швейцарец, первый график-художник парижского пролетариата, смелый и яркий в своих литографиях [1]).

Но не только в больной извращенности или в правдивой сатире иллюстраторов—грозные для быта буржуазии признаки. Они и в литературе. После романов Эмиля Золя (1840—1902) и Гюи-де-Мопас-

[1]) Об этих художниках:—М. С. Сергеев: „Домье. Осада“. Москва 1920; Проф. А. А. Сидоров: „Стейнлен“, Москва 1919; И. Н. Щекатихин: „Валлотон“. Москва 1920.

сана (1850—93),—которые одни после их прочтения вольют в вас отвращение к эпохе буржуазного господства,—является крупнейший писатель, один из мудрейших людей в современной Европе, Анатоль Франс (1844—1924). В своих произведениях—многие из которых превосходно изданы парижским издателем, высоко держащим знамя книжного искусства, Пелльтаном (Pelletan), этот громадный и острый в своей глубине ум дал нашему поколению, так сказать, отчет о наиболее ярких моментах всей жизни человечества: Египетская культура— „Таис" и „Клио", древняя Греция—„Коринфские ночи", начало христианства—„Прокуратор Иудеи", средневековье—„Жизнь Иоанны д'Арк" и много новелл, эпоха аристократии XVIII века—„Харчевня королевы Педок", буржуазная Франция—„Преступление Сильвестра Боннара", „Дело Кранкебилля", „Господин Бержере в Париже", упадок буржуазии—„Восстание ангелов", „Остров пингвинов" и другие.

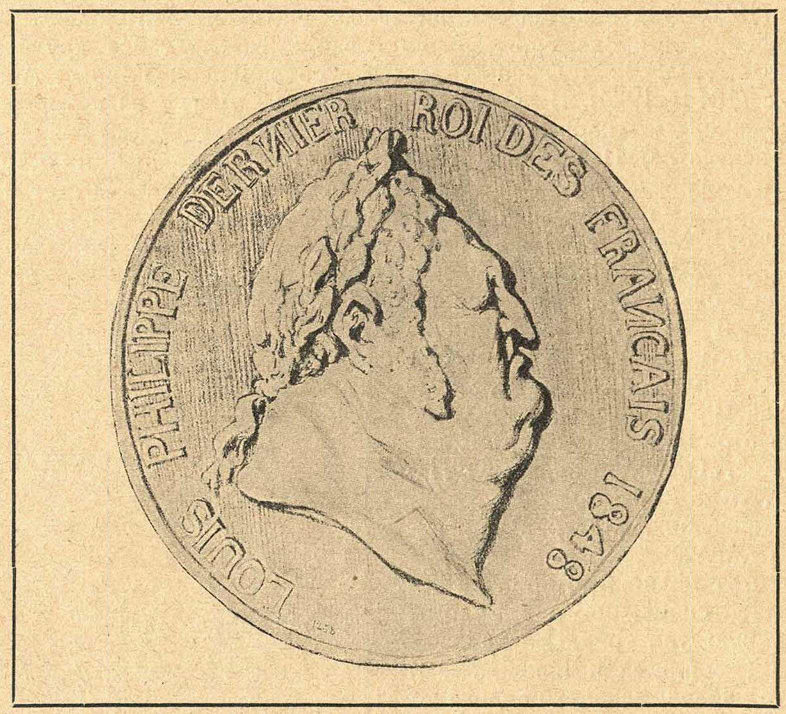
И этот великий старик на закате дней своих, обозрев мудрым взором всю культурную жизнь человечества—пришел к признанию и защите ученья, дающего человечеству освобождение от буржуазной плесени,—ортодоксального, прямолинейного социализма и коммунизма. Этот величайший скептик не сомневался, кажется, только в одном: что дальнейший путь человечества—не серый, до тошноты однообразный, до омерзения несправедливый путь буржуазии.



Гравюра на дереве П. Е. Вибера.

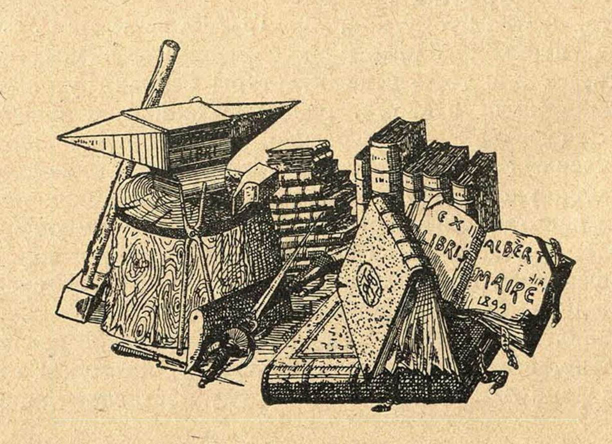
И не для торжества буржуазии, в самом деле, переходя ближе к нашей области,—а для торжества культуры бедняк Гутенберг создал печатание подвижными буквами, рабочий Кениг—скоропечатную машину, нищий Зенефельдер—литографию, рабочий Луи Роберт—машину для бумаги, часовых дел подмастерье Мергенталер—наиболее распространенную наборную машину. Все их великие изобретения—не навсегда стали орудием капиталистического господства, преследующего цели наживы и отравления человечества своими наукой, искусством, политикой с одним оглушающим, но фальшивым аккордом: „Для счастья трудящихся—они должны быть в рабстве у буржуазии".

И несомненно, что только в условиях пролетарской республики, где на первом плане, вместо интересов капитала,—интересы трудящихся, будет создана рано или поздно истинно художественная книга для ши-



О. Домье. Луи-Филипп, последний король Франции. Карикатура. Литография.

роких масс, с соответствием внешности — содержанию. Она должна быть создана, ибо это соответствует интересам трудящихся, она может быть создана, она создается—и, надеемся, очень близко время, когда все смогут получить в руки книгу по внешности—изящную и привлекательную, по внутреннему содержанию—отвечающую интересам трудящихся, раскрепощенных от позорной власти капитала.



Imprimé par les Cours professionnels
de la Chambre syndicale typographique parisienne
5, rue Séguier - Paris.

РАЗВИТИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В РОССИИ



Из „Остромирова Евангелия“ 1057 года.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

НАЧАЛО КНИГОПЕЧАТАНИЯ НА РУСИ.



КОГДА Гутенберг успел пройти свой жизненный путь, и в Европе множились типографии,—Россия все еще находилась под владычеством татар. Следовательно, к невежеству и дикости населения Среднерусской возвышенности прибавлялось, отравляя еще больше своим ядом, первобытное варварство азиатских завоевателей. Если мы и в двадцатом веке нередко наблюдаем последствия этого сожительства двух полудиких народов, то в XV веке и после того, как в 1480 г., при Иоанне III, власть монголов была свергнута,—население России немногим отличалось по своему быту от современных эскимосов или алеутов, сидя длинными зимами в своих темных берлогах. Суровый климат и отсутствие общения с культурными народами сделали свое дело. И право же, немного у нас оснований для гордости—не по их вине—нашими предками, если они имели членораздельную речь, в которой бранные и грубые слова занимали видное место, да успели усвоить пьянство и всякие пороки, да били своих жен и детей, а из кулачных боев, нередко с членовредительством и иногда смертоубийствами—сделали любимую забаву.

Невежество и суеверие—две темные силы, поддерживающие друг друга, при чем все выгоды остаются за представителями суеверия. И не удивительно, что в этом лесу невежества оказалась господствующей византийская фальсификация христианства, с ее идеализацией деспотизма (царь небесный — царь земной), предлагающая рабам не только рай, но и легкое избавление от грехов, мешающих туда попасть, за небольшой взнос в пользу земного чиновника небесного

царя. И в этот феодальный лес не западал и не мог запасть ни один луч истины,—поскольку представителем культуры оказался малограмотный в массе священник, перевирающий даже то немногое, что было необходимо в служении его богу.

При этих условиях—у Московии не было никакой потребности в печатании книг: их некому было читать. И по этой причине—Россия была последней из крупных европейских стран, в которую проникло типографское искусство. И те печатные книги на славянской кириллице, которые появились в последнее десятилетие XV века,—были напечатаны не в Москве, не для нужд России, а на потребу церквей в других славянских землях.

Первая, вероятно, типография, в которой были отлиты шрифты кириллицы—печатня „Швайполта Фѣоля из нѣмецъ немецкого родоу франка", как он именует себя в своих изданиях—„Шестодневе" или „Октоихѣ" (Осмогласникѣ), „Часословѣ", „Трiоди Постной", „Трiоди Цветной", „Псалтири с возслѣдованiемъ", напечатанных шрифтом одного типа [1]) в 1491 году в Кракове—тогда столице Польши. Книги эти—из которых первые четыре нами видены в натуре—напечатаны черным угловатым крупным шрифтом, отлитым по германским образцам, близким к славянскому рукописному, с титлами (сокращения слов с надстрочными знаками сокращений), без промежутков между словами, в две краски, черной и киноварью,—как и многие рукописные книги того времени, с украшениями—заставками византийского стиля—в виде пересекающихся кругов.

„Октоихъ", „Трiодь Постная" и „Трiодь Цвѣтная" имеют формат в малый лист (29×20 см.). „Часословъ" в поллиста (20×15½ см.), на хорошей бумаге. В „Октоихѣ" помещена одна гравюра на дереве, явное подражание гравюрам в немецких библиях, изображающая распятие Христа, с окружающими крест женами и мужами [2]).

Все пять книг—являются необходимыми при церковных службах. После их издания—Феоль был арестован,—только за то, что первопечатник славянских книг высказался против (католического) причастия „под одним видом", т.-е. за требуемое восточной церковью „вкушение" отдельно тела и крови Христа. Затем Феоля выпустили, но, вероятно, печатать книги он более не мог, так как 1491 год—единственный, в котором типография Феоля проявляла свою деятельность

В 1493 г. в Реке, в Черногории, была заведена типография при монастыре, где, под руководством иеромонаха Макария, напечатаны в этом и следующих двух годах опять „Октоихъ" и „Псалтирь с возслѣдованiемъ", обе в лист среднего формата („Октоихъ"—23×17 см.), с

[1]) Снимки с славянских книг см. в изданиях: „Сборник снимков с славяно-русских старопечатных изданий", СПБ, 1895, ч. I—сост. С. Л. Пташицкий, ч. II—А. И. Соболевский. Также „Образцы славяно-русского книгопечатания", СПБ., 1891 г. Многие Послесловия—полностью, но с ошибками—приведены у Ф. Толстого: „Описание старопечатных книг, славянских и российских", М. 1829. Лучшее издание для справок по старопечатным славянским книгам—И. Каратаев: „Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. Том I. 1491—1652 г. СПБ, 1883 г.

[2]) П. В. Владимиров: „Доктор Франциск Скорина, его переводы, печатные издания и язык" СПБ, 1888, стр. 77.



Доконча на бысѧ книга оу великомъ гра
дѣ оу Краковѣ. при державѣ великаго коро
ля полскаго Казимира. и доконча на была мѣ
щанином краковьскым Швайпольтом,
Феоль, из нѣмець немецкого городоу,
Франкь. и скончаша сѧ по божиемь наро
женїе. ді сътъ девѧтьдесѧ и а лѣто.

Послесловие из Часослова Швайпольта. Феоля, 1491 года.

заставками—белый рисунок на черном поле, и крупными заглавными буквами, украшенными цветами, птичками, амурами—в стиле Возрождения, явно по венецианским образцам. Эти издания—выше краковских по технике: в них строки набраны с пробелами между словами, т.-е. со шпациями, шрифт—очень черный, но более ясный. Язык—в изданиях и краковских и черногорских—понятный без труда для знающего русский язык, кроме, конечно, слов, вышедших теперь из употребления.

Вслед за этими двумя типографиями—постепенно появляются и другие, где печатаются церковные книги кириллицей, в Венеции, в ряде городов Польши, Литвы, Румынии, в Сербии, Чехии, Германии, Венгрии.

Из виденных нами славянских изданий первой половины XVI века привлекает внимание Напрестольное Евангелие [1]), печатанное тем же

[1]) В Отделе старопечатных книг Публичной библиотеки имени Ленина № 2.209.

иеромонахом Макарием в Терговище (город в Румынии), набранное прекрасным крупным шрифтом, в 26 пунктов, с заставками и заглавными буквами, исполненными вязью (переплетенные извилистые линии). Это Евангелие напечатано в 1512 году.

Крупную роль сыграла позже типография Божидара Вуковича, сербского воеводы из Подгорицы, устроенная им в Венеции к 1519 г. Здесь работал ряд выходцев из славянских земель и было напечатано в течение XVI века (с 1540 г. типография перешла к сыну Божидара, Викентию) довольно много книг, исключительно богослужебного характера, с заглавными буквами, иногда гравюрами, красивыми рамками, при чем влияние высокого типографского искусства Венеции сказывалось на всех изданиях—к сожалению, не в смысле их содержания, остававшегося узко-церковным.

Еще более значительною представляется типографская деятельность ученого Франциска Скорины, издателя славяно-русских книг в Праге и Вильне. О его жизни мы имеем очень немного сведений; родился он в Полоцке до 1500 года, может быть около 1490 г., так как в 1517 году он успел окончить Краковский университет, стать ученым медиком, переехать в Прагу и начать там издательскую деятельность. Скорина был русский по происхождению и, вероятно, православный; в предисловии к своему первому изданию Псалтири он говорит, что „мя милостивый Богъ съ того языка (русского) на свѣтъ пустилъ".

Это издание Псалтири, вышедшее, вероятно, в апреле 1517 года, является первой из серии книжек, составляющих части Библии и выпущенных Скориной в Праге в период от 1517 до 1519 г. в числе 22, не составивших полную Библию, но являющихся первым переводом на русско-славянский язык почти всех книг Ветхого Завета, даже ранее первого издания Библии Лютера—1523 г.

При книге Бытия, являющейся первой по порядку в Библии,—Скорина приложил общий выходной лист, с надписью: „Бiвлiя Руска выложена докторомъ Францискомъ Скориною из славного града Полоцка".

Этот выходной лист—первый в славянских книгах; предшественники Скорины, близко подражая рукописям, его не знали. Скорина, в свою очередь, подражает германским образцам начала XVI и конца XV веков, вводит в свои издания гравюры на дереве—довольно хорошо выполненные, по стилю близкие к гравюрам в немецких церковных изданиях, некоторые даже заимствованные, близко подражающие гравюрам в Нюрнбергской Хронике (см. стр. 81). И, если не считать единственной гравюры, нами упомянутой—Распятия в „Осмогласникѣ" Феоля, Скорина является первым, введшим в русские книги иллюстрации, и вторым — считая Феоля — подражающим при этом немецким образцам. Подражает он им также, введя в свои книги полистную нумерацию кирилловскими буквами-цифрами.

От 1519 по 1525 год мы не имеем никаких следов типографской деятельности Скорины; в марте 1525 года, уже в Вильне, где Скорина утвердился прочно,—он издает „Апостола" (Деяния апостолов), как продолжение „Бiвлiи Руской", и „Малую подорожную книжицу",—неизвестно, когда изданную,—раньше или позже Апостола, и заключаю-

Царица Савва беседуе съ Царе Саломоном



Еклесиястесъ или Соборникъ пре
мудряго царя Саломоня. Зу
полне выложеный на рускый
язык, доктором Франциском
Скорининым сыномъ. с Полоцька.
Я то ся стало наклядо Богдана Онкова сына
радци места Виленьского.

Из Библии, напечатанной Ф. Скориной. Начало Екклезиаста.

щую в себе Псалтирь, Часослов, Акафисты святым и другие церковные сочинения. Эти книги близки по типу, гравюрам, шрифту— к пражским изданиям Скорины, но шрифт — мельче, являясь — как и пражский — похожим на буквы в рукописях Юго-Западной Руси. В обоих виленских изданиях помещены „заставицы"—как их называет сам Скорина, т.-е. мелкие виньетки, у славянских издателей – в ширину страницы, в начале глав или книг.

После издания этих двух книг,—возможно, что Скорина прекратил свою типографскую деятельность. Мы не знаем, что он делал дальше и когда умер.—Последнее архивное известие о нем относится к 1535 г.[1]).

Судя по некоторым замечаниям Скорины в его послесловиях к изданиям,—он сам не был типографом, но не был и только переводчиком с разных языков на славяно-русский священных книг. Вероятно, типография, налаженная в Праге и затем переведенная в Вильну, была создана на средства Скорины, но работали в ней, по его указаниям, другие. Издания Скорины, имеющие весьма крупное значение для истории книги в западной России,—к сожалению, не могли оказать непосредственного прямого влияния на развитие типографского дела в Московской Руси: как мы видим, вся известная нам деятельность Скорины протекала в Кракове (Польша), Праге (Чехия), Вильне (Литва), то-есть в сфере польских—католических и немецких—протестантских влияний, которые и отразились явственно: сильно на иллюстрациях и слабо—на тексте его изданий, главным образом на языке. При этих условиях—доступ изданиям Скорины, как, впрочем, и другим печатным книгам, в церкви Московской Руси был закрыт. Закрыт был доступ печатных книг в Московскую Русь и по другой причине, причине экономической. Со времени введения христианства в России и до второй половины XVI века изготовление книг для церковного употребления было естественной монополией православного духовенства, которое меньше всего склонно было—не только по своей косности—выпускать из рук этот источник дохода и власти над невежественными умами своей паствы—власти, опять-таки сулившей благосостояние и процветание утробной жизни.

Таким образом, если внешнюю границу Московской Руси от врагов физических охраняло войско, то не с меньшим успехом—поскольку союз с духовенством для царей был выгоден—в умственном отношении эту границу охраняли священники и монахи.

Отсюда ясно, что почти вся письменность до-Московской и Московской Руси, за исключением законов княжеских и царских, тоже пропитанных внешне-религиозным духом,—была церковной; лучшие, красивейшие памятники письменности—написанные при наличии у монахов свободного времени, крупным и четким у с т а в о м, а в Московской Руси, при царях—чаще, для ускорения письма, полууставом,— имеют чисто-религиозное содержание. Таково, например, написанное

---

[1]) Лучшая большая работа о Скорине, из которой мы воспользовались биографическими сведениями,—П. В. В л а д и м и р о в: „Доктор Франциск Скорина, его переводы, печатные издания и язык". СПБ. 1888.



Первая страница Апостола, напечатаного в Угровалахии в половине XVI века.
Образец жгутовой, плетеной, узловатой заставки и вязи.

на пергаменте Евангелие 1056—7 г., работы дьякона Григория (и других?) для посадника в Новгороде Остромира, большого формата—36×32 см. в странице, всего 296 листов с украшенными золотом и красками заглавными буквами и заставками и тремя изображениями евангелистов—величайшая реликвия величайшего русского книгохранилища, Ленинградской Публичной библиотеки, древнейший из найденных памятников славяно-русской письменности [1]).

Характерно, как относились к подобным драгоценностям наши бывшие „самодержцы". Согласно отчетам Публичной библиотеки, Остромирово Евангелие сначала хранилось в Новгородском Софийском соборе, оттуда было переслано в Москву, в Воскресенскую церковь. В 1720 году его отправили, по указу „из государственной штатс-контор коллегии", в Петербург, там оно хранилось при Сенате, затем, при Екатерине, было передано ей „в кабинет", после ее смерти найдено в ее гардеробной служителем Яковом Дружининым, который в 1808 г. „поднес" его Александру I, передавшему рукопись в Публичную библиотеку в Петербурге [2]).

Также украшен миниатюрами, крупными заглавными буквами и рисунком, изображающим, может быть, великого князя Святослава Ярославовича и его семью [3]),—„Изборникъ" разных церковных и церковно-философских сведений, переписанный для этого князя в 1073 году дьяконом Иоанном, на 276 листах пергамента. Если к этим двум еще добавить более скромные по внешности: „Изборникъ" Ленинградской Публичной библиотеки, написанный для того же князя Святослава в 1076 году, „Архангельское Евангеліе" 1092 года Ленинской публ. библиотеки, лицевое „Мстиславово Евангеліе" XII века Исторического музея в Москве, написанное для новгородского князя Мстислава, сына Владимира Мономаха,—вот пять наиболее известных крупнейших и древнейших памятников русской письменности, религиозного содержания. Кроме того, можно насчитать немало других „лицевых", т.-е. снабженных рисунками—в общем не высокого достоинства, но иногда оригинальных и самобытных рукописей. В „Изборникѣ" 1073 года имеется стихотворение—похвала князю Святославу, которое первоначально было помещено в болгарском сборнике, переписанном дьяконом Иоанном и посвященном болгарскому царю Симеону. Дьякон лишь переменил имена—дух сервилизма византийского духовенства, пройдя через Болгарию в Киев, пришел потом и в Москву. „Трудящиеся и обремененные" оказались еще более обремененными, благодаря этому трогательному единению служителей христианства с богатыми и власть имеющими князьями,—и много „трудящихся" оказалось в результате крепостными на монастырских землях служителей Христа—рабовладельцев в рясах.

Постепенно—в рукописях буквы уменьшались, ибо церквей становилось больше, и производительность писцов-монахов увеличивалась—

---

[1]) О славянских рукописях см. проф. В. Н. Щепкин: „Учебник русской палеографии", Москва 1920; С. Ф. Либрович: „История книги в России". Пгр. 1914, ч. I.

[2]) См., напр., „Императорская публичная библиотека за сто лет. 1814—1914". СПБ. 1914, стр. 106.

[3]) Этот лист—на выставке книжного искусства Ленинской публ. библиотеки.



Скоропись, вязь и украшения из рукописи Псалтири конца XV века.

за счет качества, пергамент заменялся бумагой, вместо больших заголовков появилась экономическая „вязь“, но содержание их оставалось неизменно-религиозным или не противоречащим ни в одном слове духу православия. Редкие попытки—составлять сборники заговоров и заклинаний, рассказов о животных—вызывали со стороны духовенства отпор, ибо подрывали его доходы; да такие попытки сохранить языческие обряды и рассказы были редкостью, и книжного искусства не могли сделать ни „светским“, ни более совершенным.

Единственный, пожалуй, „светский“ элемент в древней русской рукописной книге—это иногда, особенно в XIII—XIV веках, применявшиеся украшения в виде тератологического орнамента и инициалов, т.-е., от греч. τερατολογος — чудесный, небывалый, фантастический—орнамент, заимствованный из Болгарии, в состав которого вплетались разные небывалые и странные звери, как драконы, змеи, единороги, грифы, а иногда и люди. Этот орнамент и эти инициалы соединялись нередко с переплетенным византийским орнаментом. Особенно благодарной почвой для его применения были, конечно, рукописи Апокалипсиса [1]. «С начала XV века тератологический орнамент вытесняется орнаментом геометрическим, состоящим из стилизованных цветов и растений в рамках геометрических фигур, получившим еще название ново-византийского. Позже—с конца XVI века—ново-византийский орнамент приобретает больше реализма, и художники стараются брать предметы и изображать их так, как они встречаются в природе: цветы рисуют собранными в букет, ставят их в вазы. Это—цветной или травной орнамент» [2]). Рядом с этими—все время стоит орнамент жгутовый, плетеный, узловатый (образец см. на 297 странице).

Искусство книги проявлялось еще в переплете, который обтягивался, по деревянным крышкам, кожей или ценной материей, напр., парчей, бархатом, нередко рытым, то-есть узорчатым. По коже или материи выдавливались узоры, а иногда набивались и металлические бляшки—стоящие посреди крышки средники, по углам—угольники; для предохранения переплета книги от повреждений набивались, в виде округленных или угольчатых выпуклых шляпок от гвоздей жуки. Обычно к книгам, в виду их толщины и перегибания дерева от высыхания, делали застежки, которые застегивались на маталлические злуковины. Средники, угольники, жуки и застежки иногда украшались при помощи гравирования; иногда на них и кроме них на переплеты прикреплялись драгоценные цветные камни и жемчуг [3]).

Евангелисты передают, что Христос изгнал бичом торгующих из храма; ко времени Иоанна Грозного непристойность жизни монахов и священников стала настолько вопиющей, порочность зашла так

[1]) „Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX“, составил Федор Буслаев, Москва 1884. К нему альбом снимков.

[2]) „Книга в России“, т. I, статья Н. П. Кашина, стр. 39.

[3]) Многочисленные снимки с переплетов см. у П. Симони: „Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного художества на Руси“, СПБ 1903.

далеко, что для изгнания из храмов этих торговцев не только именем, но даже—как они убеждали темный народ—кровью и телом Христа нехватило бы никаких бичей. Между тем,—вся культура страны и духовное подчинение народа московскому деспотизму были в их руках. И Грозный, в своей личной жизни, вероятно, далеко оставивший за собой двух распятых по сторонам креста разбойников,—этот умный изверг на троне увидел ясно, что „представители" галилейского проповедника, благословляющие царя земного от имени царя небесного даже при превращении алтаря в место кровавых расправ с боярами,—становятся мало пригодными для предназначенной им роли. Стоглавый собор есть, в сущности, грозный окрик царя на своих рабов в рясах,—и вопросы царя на соборе преследуют главную цель: привести в человеческий вид—эту потерявшую и подобие христиан массу „служителей Христа".

Из упреков Грозного исключительное значение для нас имеет пятый вопрос: „Божественныя книги писцы пишутъ съ неправленыхъ переводовъ, а написавъ не правятъ же. опись къ описи прибываетъ и недописи и точки непрямые. и по тѣмъ книгамъ въ церквахъ Божіихъ чтутъ и поютъ и учатся и пишутъ съ нихъ".

Этот вопрос показывает, что и в узкой профессиональной области—правильности священнослужения—духовенство оказывалось несостоятельным, по причине своего невежества даже в верхушках. Ибо—на соборе, конечно, были эти сливки церкви, которые оказывались бессильными наблюдать, чтобы писцы писали грамотно и чтобы переводы, ими переписываемые, были грамотные. И эти люди держали в своих цепких руках просвещение России от Владимира Святого до Петра Великого—монопольно, и до конца царизма—преимущественно. Показательно, что для Грозного даже не могло быть вопроса о возможности светского просвещения; в главе 26 Стоглава приведены его слова: „чтобы ученицы ваши всѣ книги учили, которыя соборная церковь пріемлетъ".

Таким образом, перед Грозным стала дилемма: с одной стороны, по мере расширения Московского царства (завоевание Казани и продвижение московского владычества к югу русской равнины и в бассейне р. Волги) необходимо было руссифицировать эти области,—путем постройки церквей и отправки туда служилых людей; с другой стороны, невежественность духовенства поставляла плохих учителей и плохих священников, не умеющих даже грамотно переписать книгу для церковной службы. Выход был один—ввести книгопечатание, чтобы иметь, путем издания исправленных книг, пособия для подготовки более грамотных и не унижающих „царское достоинство" священноучителей-рабов.

Часто ставится вопрос: кто подсказал Грозному мысль о книгопечатании? Но много важнее, конечно, другой вопрос: что заставило Грозного ввести книгопечатание? И, принимая во внимание сказанное выше,—мы имеем все основания предполагать, что устроение церкви являлось не прямой целью: главным для Грозного было укрепление своей и своих наследников власти путем поднятия грамотности в народе,—чтобы, опираясь на более широкие круги населения, эмансипи-

роваться от монополии на просвещение высших кругов духовенства—феодалов, имеющих все основания итти рука-об-руку с опасным для Грозного боярством. Дальше мы увидим, что бояре и высшее духовенство оказали серьезное сопротивление планам Грозного и в этой области.

„Еще в 90-х годах XV века—говорит профессор А. И. Некрасов—в Москву приезжал любекский типограф Варфоломей Готан, в качестве переводчика; печатал ли он что-нибудь у нас, неизвестно, но западные печатные книги он к нам ввозил. Посещение Готаном России закончилось для него трагедией,—его у нас утопили“ [1].

Книгопечатание в 1553 г. было известно в Москве многим лицам: привозили, вероятно, печатные книги русские, ездившие с посольствами в другие земли, привозили и послы, приезжавшие от других стран в Москву. Привез печатные книги Максим Грек, приехавший в Москву после 1515 года с другими монахами, бывший в молодости в Венеции и подружившийся там с Альдом Мануцием. В 1553 году Иоанн Грозный виделся с Максимом Греком в Троице-Сергиевской лавре; в том же году он приказал—соорудить печатню в Москве.

Годом раньше—в Москве появился Ганс Миссенгейм (он же Бокбиндер, т.-е. переплетчик?), с посланием к царю от короля Дании и Норвегии Христиана III (подписано в Виборге 13 мая 1552 г. [2]), который предлагал—в случае, если Иоанн пожелает ввести в Москве лютеранство, поручить Миссенгейму напечатать перевод на славянский язык Библии и двух других книг (вероятно, с изложением лютеранского исповедания), привезенных Миссенгеймом с собою. „По выслушании и исследовании, когда положено будет между вами условие, удостой, как можно скорее, отпуска и благосклонного ответа“ —писал Христиан III Грозному.

Миссенгейм приезжал не случайно: в 1550 году Иоанн просил Христиана III, как в 1548 году просил и германского императора Карла V, прислать, в числе разных искусных мастеров, также и типографщиков. Последние, в числе 123, в том числе один типограф, посланные по повелению Карла V, были задержаны в Лифляндии. Судьба Миссенгейма неизвестна: вернулся ли он в Данию, остался ли в Москве. Последнее—едва ли возможно: слишком много негодования вызвало, наверное, со стороны духовенства „богомерзкое“ предложение Христиана III.

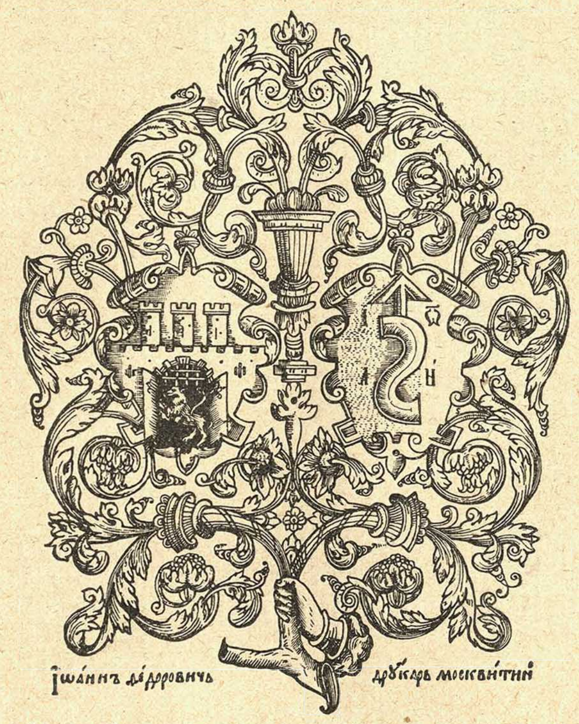
Но все же—вскоре после приезда Миссенгейма началась постройка типографии в Москве.

Во всяком случае, в это время число наезжих иностранцев в Москве было уже настолько большое, что в 1560 году Грозный разрешил построить в Москве первую лютеранскую церковь. Несомненно, что иностранцы привозили с собой печатные книги—особенно книги религиозного содержания и руководства по их специальностям—строительному делу, медицине и пр.

---

[1]) „Книга в России“, т. I, стр. 64.

[2]) Подробности и текст грамоты см. у И. Снегирева: „О сношениях датского короля Христиана III с царем Иоанном Васильевичем касательно заведения типографии в Москве“. „Русский Исторический Сборник“, М. 1840, том IV, стр. 117—131.



Герб Ивана Федорова, соединенный с гербом города Львова.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

ИВАН ФЕДОРОВ И ПЕТР МСТИСЛАВЕЦ.

С ЭТОГО момента мы становимся лицом к лицу с замечательной личностью Ивана Федорова, дьякона церкви Николая Гостунского (или Льняного) в Кремле Московском (откуда происходил И. Федоров—не установлено) и Петра Тимофеевича Мстиславца, его товарища и, может быть, учителя. В сущности, почти все то, что мы знаем о введении книгопечатания в Московской Руси,—мы знаем или со слов Ивана Федорова в послесловиях к изданным им книгам или благодаря непосредственному изучению этих книг. И лучший для нас путь—рука-об-руку с нашим первопечатником, ибо русская наука до сих пор очень мало разработала архивные материалы по этому вопросу, во-первых, и не опровергла ни одного из фактов, приводимых Федоровым, во-вторых.

В предисловии к первопечатному Апостолу Иван Федоров рассказывает: „Изволеніемъ отца и споспѣшеніемъ сына и совершеніемъ святаго духа",—по повелению царя и по благословению митрополита Макария, в Москве и других городах царства, „паче-же в новопросвѣщенномъ мѣстѣ во градѣ Казани и впредѣлехъ его" воздвигались многие церкви, для которых Грозный „повелѣ святыя книги на торжищах куповати и

въ святыхъ церквахъ полагати“. Оказалось, однако, что пригодных книг было мало, „прочiи же вси растлѣни от преписующихъ ненаоученыхъ сущихъ и неискусныхъ в разумѣ“. Это обстоятельство стало известно царю, и он „начатъ помышляти какобы изложити печатныя книги, якоже в грекехъ, и в венецыи, и во фригии, и в прочихъ языцехъ, дабы в пресвятыя книги изложилися праведнѣ“. Затем—„начаша изыскивати мастерства печатных книгъ“, и Иоанн повелел в 1553 году, в тридцатый год царствования своего (здесь ошибка у Федорова: в двадцатый год) — „оустроити домъ отъ своея царскiя казны идѣже печатному дѣлу строитися и нещадно даяше отъ своихъ царских сокровищъ дѣлателемъ, николы чюдотворца гостунского дiякону ивану ѳедорову да петру тимофѣеву мстиславцу на составленiе печатному дѣлу и к ихъ оупокоенiю“. В 1563 году, 19 апреля, Иван Федоров и Петр Мстиславец начали печатание первой своей книги – Апостола, и 1 марта 1564 г. книга была издана.


Ѿ матфеа ст҃ое бл҃говѣствованіе
Книга родства Іс҃ха с҃на двдва, с҃на авраамля. Авраамъ роди Исаака. Исаакже, роди Іакwва. Іакwвже роди, Іюду и братію его. Іюдаже роди, Фареса и Зара ѿ Ѳамары. Фаресже роди, Есрwма. Есрwмже роди, Арама. Арамже роди Аминадава. Аминадавже роди, Наассwна. Наассwнже роди, Салмwна. Салмwнже
гла а

Из Евангелия, напечатанного, как предполагают, в Москве до Ивана Федорова.

В этих словах—все, что мы знаем достоверно о начале книгопечатания в Московской Руси. Прошлое Ивана Федорова и Петра Мстиславца совершенно неизвестно. Последний, очевидно, происходил из Мстиславля—уездного города Могилевской губернии, в то время литовского города, вблизи московской границы, а также вблизи Полоцка—места родины


Сїѧ убо повѣсть изъꙗвлѧетъ ѿкꙋдꙋ начасѧ.
и какѡ съвершисѧ друкарнѧ сїѧ.
Изволенїемъ ѿца, и поспѣшенїемъ
сна, и съвершенїемъ стаго дха. по
велѣнїемъ благочтиваго црѧ и вели
каго кнѧѕѧ. Ивана Васильевича

Начало послесловия в Апостоле 1564 года.

Франциска Скорины (!). Поскольку, когда „начаша изыскивати мастерства печатныхъ книгъ“,—остановились на Мстиславце, очевидно, Петр Мстиславец был знаком с искусством книгопечатания, и знаком по типографиям Литвы; но откуда изучил его Иван Федоров—мы совершенно не знаем. Возможно, что учителем был Петр Мстиславец; возможно, что и Ганс Миссенгейм; возможно, что Максим Грек—тем более, что Иван Федоров, несомненно, был человек религиозно-образованный; в его послесловиях попадаются выражения, явно заимствованные у Максима Грека; возможно, что в период от 1553 года—года свидания Грозного с Максимом Греком, и до 1556 года—года смерти последнего, Иван Федоров мог многому научиться от этого друга Альда Мануция,—научиться как из бесед, так и путем изучения книг, привезенных Греком из Венеции. Что эти последние книги наши первопечатники видели—сомнению не подлежит.

Возможно, но не доказано, что книгопечатание в Москве или Троицкой лавре завелось и несколько раньше 1564 года.

Первопечатный Апостол, то-есть деяния и послания апостолов, напечатан на бумаге западного происхождения (хотя в Москве первая бумажная фабрика появилась около этого времени), на 267 листах (534 страницы) в четверку. Текст, с крупными заглавными буквами, напечатан в две краски—черной и красной (киноварью), строчные



Евангелист Лука—из Апостола 1564 года (уменьшено).



Дѣѧнїѧ стыхъ аплъ списанїѧ стгѡ апла иеѵⷢлиста лꙋка

Первое ѹбо слово сотворихъ о всѣхъ, зач а а
ѡ Ѳеѡфиле. онихже начатъ Іс, тво
рити же и ѹчити. до негоже дне,
заповѣдавъ апломъ дхомъ стымъ,
ихже избра вознесесѧ. предниимже
и постави себе жива по страданїи
своемъ. во мнозѣхъ истинныхъ знаме
нїихъ. днми четырдесѧтьми ꙗвлѧ
ѧсѧ имъ и глѧ ꙗже о цртвїи бжїи. сни
миже и ѧды, повелѣваше имъ ѿ Ієрсали
ма не ѿлꙋчатисѧ. но ждати обѣтованїе
ѿчее, еже слышасте ѿ мене. ꙗко Іѡаннъ
ѹбо крстилъ есть водою. вы же имате кре
ститисѧ дхомъ стымъ, не по мнозѣхъ
сихъ днехъ. онижеѹбо сшедшесѧ, вопрашахꙋ

во стꙋю и великꙋю нл пасхи. и на вознесенїе
гне

Первый лист Апостола 1564 года (уменьшено).

буквы с титлами и заставки подражают полууставным рукописным того времени. Буквы ясные и отчетливые, но не вполне хорошо держат линию, при чем по рисунку не похожи ни на какие в изданных до Апостола более изящных венецианских и более грубых южно-русских славянских книгах. Вероятно, наши первопечатники—как и западные—стремились ближе передать стиль рукописных книг. Но нет оснований предполагать, что они хотели выдавать свои издания за рукописные—в послесловии подчеркивается, что это—перво печатная книга.

При Апостоле, в начале, помещена гравюра на дереве в лист, изображающая евангелиста Луку, в красивой рамке, явно подражающей венецианским книжным украшениям начала XVI века. Эта рамка потом служила Ивану Федорову всю жизнь, будучи им использована—как мы увидим ниже—еще два раза. И рамка и изображение евангелиста Луки близко напоминают гравюру, вошедшую в 1524 г. в одну Библию, изданную в Нюрнберге. Исполнил ту гравюру нюрнбергский художник Эдгард Шен [1]); кто гравировал для Ивана Федорова—неизвестно.

Вслед за Апостолом,—судя по словам первопечатника, принятым духовенством враждебно,—Федоров и Мстиславец с учениками напечатали, к 29 октября 1565 года, „Часовникъ", может-быть, в двух изданиях. В послесловии к этому изданию—вышедшему также в четверку, на 172 листах,—указано, что оно напечатано в той же типографии, что и Апостол. И шрифт тот же, что в Апостоле, но заставки резаны наново и близко подражают венецианским книжным украшениям.

Вероятно, после издания Часослова наши первопечатники (или другие лица?) напечатали в Москве еще одну книгу, именно Напрестольное Евангелие, в котором нет ни послесловия, ни каких-либо других указаний на место печати; но, как доказал известный библиограф, архимандрит Леонид, — бумага, заставки и текст (не шрифт) этого Евангелия—те же, что в Апостоле 1564 года [2]). При проверке указаний арх. Леонида по экземплярам Апостола 1564 г. и этого Евангелия в Румянцовском музее, мы убедились в правильности указаний архимандрита Леонида; но шрифт в Евангелии совсем иной, гораздо более крупный и размашистый. Очевидно, какие-то причины заставили нести расходы по отливке нового шрифта. Какие причины?

„Все духовенство не имеет совершенно никаких сведений ни в других предметах, ни в слове божием". „Будучи сами невеждами во всем, они стараются всеми средствами воспрепятствовать распространению просвещения, как бы опасаясь, чтобы не обнаружилось их собственное невежество и нечестие. По этой причине они уверили царей, что всякий успех в образовании может произвести переворот в государстве и, следовательно, должен быть опасным для их власти". „Несколько лет тому назад, еще при покойном царе, привезли из Польши (!) в Москву типографский станок и буквы, и здесь была основана типография с позволения самого царя и к величайшему ему удовольствию.

---

[1]) „Книга в России", т. I, статья А. И. Некрасова, стр. 89.

[2]) Арх. Леонид: „Евангелие, напечатанное в Москве в 1564—68 годах". „Памятники древней письменности", Москва, 1883.

Но вскоре дом ночью подожгли, и станок с буквами совершенно сгорел, о чем, как полагают, постаралось духовенство“ [1]).

Так повествует в своих записках „О государстве Русском“, бывших под запретом в России до 1905 года, английский ученый Джильс Флетчер, бывший в России во главе английского посольства, при Федоре Иоанновиче, в 1588—9 годах. Если его указание о типографском стане и особенно буквах из Польши—передаваемое по наслышке—может-быть, и неверно, зато вероятно, что типография в Москве была сожжена с благословения духовенства.

Когда типография была сожжена, мы не знаем; знаем только, что в промежуток между 1565 и 1568 годами наши первопечатники бежали из Москвы. Возможно, что между их бегством и пожаром типографии прошло довольно много времени, достаточного для вырезания новых пунсонов, выбивания по ним матриц и отливки новых шрифтов для напечатания Евангелия арх. Леонида. А новые пунсоны вырезать было необходимо—так как первопечатники увезли пунсоны шрифта Апостола с собою,—вероятно, не мысля и о возможности продолжения книгопечатания в Москве.

О причинах бегства Иван Федоров рассказывает в большом послесловии к своему позднейшему изданию, перепечатке московского Апостола, сделанной в Львове в 1574 году. Послесловие это, полное лирического изложения страданий Ивана Федорова,—дает для истории введения искусства книгопечатания в России большой и, вероятно, достоверный материал.

Здесь—на свободе от московского гнета—Иван Федоров рассказывает, что он с Мстиславцем бежал из Москвы „презѣлнаго ради озлобления часто случающагося нам. не от самого того государя. но от многихъ начальник, и священноначалникъ, и оучитель. которые на нас зависти ради многия ереси оумышляли, хотячи благое въ зло превратити, и божіе дѣло вконець погубити“... „Таковабо есть зависть и ненависть, сама себѣ навѣтующе не разумѣетъ како ходитъ, і о чемъ оутвержается. Сія оубо насъ от земля и отечьства и от рода нашего изгна, и въ ины страны незнаемы пресели“.

Эти два свидетельства—Федорова во Львове и Флетчера в Лондоне—написанные на свободе, вне московского духовного гнета, слишком ярко характеризуют темную роль духовенства в деле введения у нас книгопечатания. Эта роль и после XVI века—не стала светлее. Две главных причины тормозили культуру России и развитие в ней книгопечатания: татарское иго, изжитое давно, и иго цинично-алчного в массе духовенства, кормившегося и на „теле и крови христовой“, и на самодержавии, отвечавшем ему несколько брезгливою взаимностью,—иго более тяжелое, не изжитое вполне и до сих пор.

Далее, по рассказу Федорова,—его и Мстиславца, спасших свою жизнь бегством в Литву от озверевших „представителей Христа“ в

[1]) Флетчер: „О государстве Русском“. СПБ. 1906, стр. 111 и 96. На стр. 101 Флетчер говорит: „О жизни монахов и монахинь нечего рассказывать. Сами Русские (хотя, впрочем, преданные всякому суеверию) так дурно отзываются о них, что всякий скромный человек поневоле должен замолчать“.

Москве,—принял „любезно благочестивыи государь жикгимонтъ (Сигизмунд) августъ, кроль польскіи и великіи князь литовскіи... съ всѣми паны рады своея“.

В более культурной Литве счастье улыбнулось нашим первопечатникам: здесь „волеможныи панъ григорей александровичь ходкевича“, „староста городеньскіи и могилевъскіи“, получив разрешение Сигизмунда-Августа,—поселил беглецов в своем имении Заблудове (Гродненской губернии). В налаженной там типографии с 8 июля 1568 года по 17 марта 1569 года они напечатали Евангелие Учительное—шрифтами, отлитыми, вероятно, заново по пунсонам, вывезенным из Москвы, и с украшениями Апостола 1564 года, на 407 листах, в две краски. На обороте заглавного листа—герб Ходкевича, в рамке, несколько похожей на рамку изображения евангелиста Луки из московского Апостола.

По напечатании этого Евангелия—Петр Мстиславец переехал в Вильну, где по предложению братьев Зарецких—друзей бежавшего из Москвы князя Курбского—наладил типографию для купцов Кузьмы и Луки Мамоничей и выпустил—в 1575 году—опять Евангелие Напрестольное, в 1576 году—Псалтирь, вырезав для них новые крупные четкие шрифты, потом бывшие образцами для некоторых московских славянских шрифтов. В этой Псалтири помещено резное на дереве изображение царя Давида, в новой прекрасной рамке, лучшей, чем рамка 1564 г. Купцы Мамоничи, использовав искусство Мстиславца,—говорящего в послесловии к Евангелию 1575 года тепло о своих хозяевах,—выгнали его, а типографию развивали, поставив ее на широкую коммерческую ногу. История Гутенберга и Фуста повторилась.

С 1576 года более никаких данных о жизни Мстиславца—стоящего по своему значению едва ли не наравне с Федоровым—мы не имеем. Может-быть, он удалился в Мстиславль—доживать после тяжелых испытаний дни свои.

Между тем, в жизни Ивана Федорова Москвитина—как он называл себя в Литве, соединившейся с 1569 года с Польшей,—настали новые тяжелые испытания. После ухода Мстиславца он успел напечатать в Заблудове, к 23 марта 1570 г., дошедшую до нас в неполном виде Псалтирь с Часословцем. Затем, как он рассказывает в львовском Апостоле,—когда Ходкевич пришел к глубокой старости, „и начастѣ главѣ его болѣзнію одержимѣ бывати, повелѣ намъ работанія сего престати“, предложив Ивану Федорову заниматься земледелием в подаренной ему деревне или усадьбе. Но самая мысль об отказе от своей деятельности казалась кощунством нашему страстотерпцу-первопечатнику: „имамъ оубо в мѣсто рала (т.-е. сохи) художьство наручных дѣлъ съсуды (сосуды), вънѣсто же житныхъ (ржаных) сѣменъ духовная сѣмена по вселеннѣй разсѣвати“. После размышлений, когда „множицею слезами моими постелю мою омочахъ“,—Федоров отправляется в путь, взяв с собою,—очевидно, с согласия Ходкевича и его сыновей, которых он благодарит в послесловии,—пунсоны, матрицы и шрифты и резаные на дереве „заставицы“.

Когда он удалился из Заблудова и где странствовал,—мы не знаем; знаем лишь, что Федорову пришлось перенести много испытаний, „вся

злая и злыхъ злѣе". Наконец, он попал в Львов,—где было много православных, и решил обосноваться здесь со своей „друкарней" (в Москве типография называлась „штанба"—от итальянск. stampa).

Помолившись, он обошел многих „богатыхъ и благородныхъ въ мирѣ", прося у них помощи на оборудование типографии, „и метаніе сотворяя колѣномъ касаяся, и припадая на лицы земномъ, сердечно каплющими слезами моими ноги их омывахъ. и сіе не единою ни дващи, но и многащи сотворяхъ. и въ церкви священнику всѣмъ вслухъ повѣдати повелѣхъ". Однако, ни „умиленные глаголы", ни „многослезныя рыданія" не помогли: богатые русские и греки, как купцы, так и священники, не помогли ничем. „Но мали нѣцыи в іереискомъ чину иніе же неславниіи в мирѣ обрѣтошася, помощь подающе". Благодаря этой—вероятно, скромной—помощи (а также и займам у ростовщиков?) Иван Федоров приступает к постройке печатного стана, и в период от 25 февраля 1573 по 15 февраля 1574 года—он работает над перепечаткой московского Апостола, которая напечатана шрифтами явно по пунсонам или матрицам из Москвы, с теми же украшениями, в две краски. В наборе, как мы установили при нашем сличении обоих Апостолов, 1564 и 1574 г.,—начала и концы страниц совпадают, в остальном — набор разный, что можно было сделать благодаря разнообразию в употреблении титл. Рамка на изображении Луки та же московская, копированная с итальянской; изображение Луки вырезано заново. И при этом Апостоле помещено послесловие,—которое дает лучший, пока, материал, отчасти использованный нами выше, для уяснения личности и трудов Ивана Федорова. В конце книги—красиво исполненный соединенный герб города Львова и Ив. Федорова (см. снимок на стр. 303). Последний представляет реку, в поле текущую, может-быть, с угольником над ней—необходимой принадлежностью при изготовлении шрифтов.

После издания Апостола в Львове Ив. Федоров опять на несколько лет куда-то уезжает, поручив свою типографию,—которая, впрочем, ничего, кажется, не выпустила,—своему старшему сыну, тоже Ивану, обучившемуся переплетному мастерству. Когда родился сын у Ивана Федорова, мы не знаем; вероятно, еще в Москве, и сопровождал Ив. Федорова в его мытарствах, став потом необходимым помощником отцу, так как все книги тогда выходили в переплетах. Были у первопечатника в Львове и малолетние дети.

В 1580 году мы застаем Ивана Федорова в Остроге (ныне Волынской г.), резиденции известного поборника православия князя Константина Острожского. Здесь Федоров создает (с какого года—неизвестно) новую типографию, печатает в том же году отлитым по новым пунсонам мелким шрифтом Новый Завет и Псалтирь на 494 листах, двумя красками, а также знаменитое Острожское издание полной Библии—первое полное на славянском языке в переводе с греческого перевода 70 толковников, послужившее затем образцом—по тексту—для московских изданий Библии. Кем она переведена, мы не знаем; но перевод прислан был, по просьбе князя Острожского, из Москвы. Иван Федоров на это издание—напечатанное шестью разными шрифтами, в том числе два греческих—потратил, может-быть, последние запасы своих



Библїа сирѣчь книгы
ветхаго и новаго завѣ-
та, по языку словенску.
Ѿ еврейска, въеллиньскїи языкъ,
седми десятъ и двема, его му-
дрыми преводники. прежде воплощє-
нїа Г҃а Б҃а и сп҃са нашего І҃с Х҃а, т҃ и
лѣта, на желаемое повелѣнїе Птоло-
меа Филадельфа ц҃ря египетска.
преведенаго зводу сътщанїемъ,
и прилежанїемъ елико мощно,
помощїю б҃жїею последовася, и и-
справнѣся. в лѣто, по воплощенїи
г҃а б҃га и сп҃са нашего І҃с Х҃а.
҂аф҃па

Заглавный лист Острожской Библии 1581 года.



Первая страница текста из Острожской Библии 1580 года.

недюжинных сил: книга представляет фолиант в 628 листов или 1.256 страниц убористой, по 50 строк в 2 столбца, но превосходной по четкости печати, могущей поспорить с лучшими европейскими изданиями того времени. Характерно, что выходной лист этой Библии обрамлен опять той же венецианской рамкой евангелиста Луки, использованной уже в Апостолах 1564 и 1574 годов.

Этот шедевр был последней работой Ив. Федорова. Во время своей жизни в Львове он запутался в долгах— и последние годы, после Острога, вернувшись опять в Львов, жил в нужде, под постоянными угрозами кредиторов, из которых какой-то пушечный мастер Даниил 3 (12) декабря 1583 г. наложил арест на типографию Ив. Федорова, на следующий день то же сделал другой кредитор, типичный ростовщик „Сашка“ (как он именуется в актах) Сенькович, а 5 (14) декабря многострадальный „друкарь книгъ пред тымъ невиданыхъ“ кончил свою тяжелую жизнь.

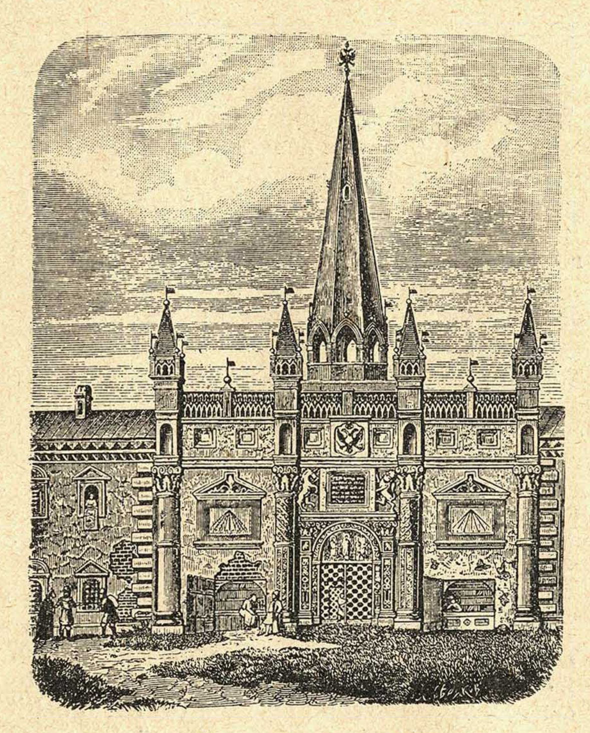


Надгробная плита Ивана Федорова.

Первопечатник был погребен в Львове на кладбище при монастыре св. Онуфрия. Затем кладбище было упразднено, и практичные монахи употребили могильные плиты с него на выстилку пола в своей церкви. В числе этих плит была и плита, лежавшая на могиле Ив. Федорова—с его гербом и надписями, поясняющими значение Ив. Федорова,—попиравшаяся грязными ногами. Но этим не кончилось издевательство—по невежеству, вероятно,—над создателем книгопечатания на Руси Московской. В 1883 году — перед трехсотлетием со дня кончины этого энтузиаста-печатника, пол в церкви перестилали, и плиту Ив. Федорова—не попавшего, конечно, в число святых православной церкви—уничтожили. С плиты остался только слепок в Типографской библиотеке (архив Старопечатного Двора) в Москве.

После смерти Ив. Федорова—его сын, избитый и раненый, кстати сказать, ростовщиком Сашкой Сеньковичем за долги отца вскоре после смерти апостола книгопечатания в России,—не мог продолжать дела, так как на типографии тяготел ряд арестов — кроме вышеуказанных, еще „Сеньки“ Корунки, за долги. В декабре 1584 г.,—некий Якубович, по приговору суда, получил за долги Федоровых типографию в собственность, а через год с небольшим она куплена у него Львовским православным братством [1]). Так было положено основание известной своими изданиями Братской типографии, существующей и теперь.

[1]) Эти сведения разысканы С. Л. Пташицким в архивах г. Львова. См. „Русская Старина“, 1883 г., т. III, стр. 461—478. Также см. статью С. Л. Пташицкого „Иван Федоров“ в журнале „Печатное Искусство“, июль-август 1903 года.



Печатный Двор в Москве в XVII веке.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В РОССИИ В XVII ВЕКЕ.



ПОСЛЕ сожжения Печатного Двора в Москве—Иван Грозный повелел вновь его отстроить, и в 1568 году типография снова работает под управлением Андроника Тимофеева Невежи и Никиты Тарасиева—вероятно, двух учеников Федорова и Мстиславца. Они, с марта по декабрь 1568 года, напечатали шрифтами типа Апостола 1564 г.—Псалтирь. Затем судьба типографии неизвестна. В Александровской Слободе—своей новой резиденции, Грозный приказывает Андронику Невеже завести типографию, куда переносятся принадлежности из Москвы и где вновь напечатана Псалтирь—обычный тогда учебник для детей. После чего, до учреждения патриаршества в Москве (1589 г.), после пяти лет царствования Федора Иоанновича—неизвестно ни одного московского издания; вероятно, их и не было. Неизвестно также, чем вызваны были такие перебои в работе Печатного Двора. Во всяком случае, равнодушие, по меньшей мере, духовенства налицо, так как иначе—печатание хотя бы церковных книг развивалось бы более успешно.

В 1589 году—возобновляется работа Андроника Невежи в Москве, и издается Триодь Постная. За этой богослужебной книгой последовал

ряд других. Две из них—Евангелие 1606 г. и Устав церковный 1610 г. изданы приезжавшим с Волыни печатным мастером Онисимом Радишевским; кроме Невежи и Радишевского, в это время работал в Москве еще Аникита Фофанов из Пскова, выпустивший Минею Общую в 1609 году и Псалтирь—позднее, в 1615 году. Во время междуцарствия, в 1611 году, Печатный Двор был сожжен опять, и мастера разбежались. Затем—с 1614 года, т.-е. со второго года царствования Михаила Романова, мы имеем непрерывные сведения о Печатном Дворе, который постепенно расширялся, служа попрежнему главным образом для печатания церковных книг. „С течением времени число станов возрастает... Но вид станков и способы пользования ими оставались одними и теми же" [1]). В искусство печатания книг в это время—как, впрочем, и в последующие века—Россия, к сожалению, ничего своего не внесла, разве только способ исправления опечаток в книгах XVII века—которые затирали белилами, при помощи кисточек, да вставку титлов от руки—в случае, если они ломались над литерами, как очень мелкие, при печатании [2]).

Штат Печатного Двора постепенно увеличивался; в него входили „справщики"—корректора рукописей и набора, иногда заменявшие и переводчиков, затем типографские рабочие: наборщики, разборщики, „тередорщики", т.-е. печатники (от итальянского tiratore—печатать), „батырщики", „набивавшие" набор краской (от итал. battitore—бьющий) при помощи кожаной набитой шерстью „мацы" (от итал. mazza); „знаменщики"—украшавшие книги для царей, и вообще подносные, миниатюрами в красках и составлявшие рисунки для книжных украшений—заставок, больших букв, вероятно, и строчных шрифтов; „резцы" пунсонов—вырезавшие пунсоны из стали и гравюрки по рисункам знаменщиков; словолитчики, отливавшие о л о в я н н ы е шрифты.

После отпечатания—книги поступали к работавшим на Печатный Двор переплетчикам, покрывавшим их переплетами; эти последние продолжали искусство своих предшественников (см. стр. 300).

Для всей рабочей братии в Печатном Дворе были заготовлены—кандалы, которые иногда—в случае, если кто-нибудь из рабочих загуляет—пускались в дело. Покупались кандалы, судя по счетам, сохранившимся в архиве Печатного Двора, не раз [3]).

Академик П. Пекарский приводит заметки бывшего в России в 1681 году Кемпфера, касающиеся порядка работ в Печатном Дворе; заметки эти настолько характерны, что на них стоит остановиться: „Сегодня (14 августа 1681 г.) я осматривал типографию,—говорит

---

1) А. А. П о к р о в с к и й: „Печатный Московский Двор в первой половине XVII века", Москва 1913, стр. 8.

2) А. А. П о к р о в с к и й, цит. соч., стр. 27. Этот способ исправления напечатанного текста мы встречали не раз, нар., в экземпляре петровских „Ведомостей", хранящемся в Рукописном отделении Публ. библиотеки им. Ленина; именно, в номере от 3 февраля 1703 года—замазано белилами указание города, из которого „Ведомости" получены; при всех наших усилиях мы не могли обнаружить, какое слово залито: этот способ, оказывается, более действителен, чем замазывание типографской краской, практиковавшееся ценвурою—в царские времена.

3) Там же, стр. 48.



Евангелист Матфей—из Евангелия, напечатанного в Москве в 1627 году.

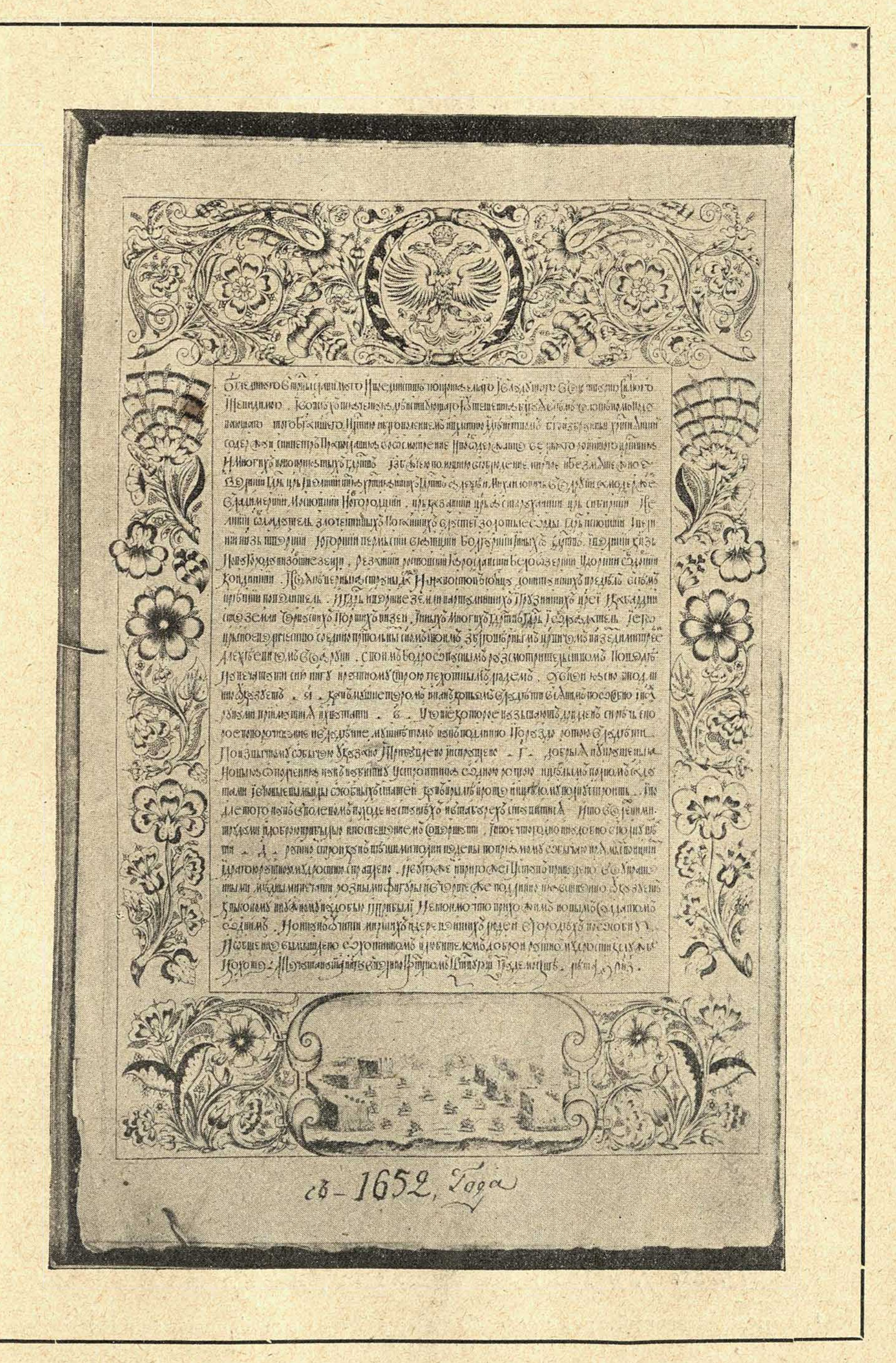
Кемпфер.—Она расположена в трех комнатах, из коих в каждой находится 4 стана, подобных нашим, но набор идет здесь весьма неуспешно. При каждом стане находится одна только касса (typorum repositorium), состоящая из 64 ящиков, по 8 с каждой стороны; каждый ящик разделен на 2 части, потому что некоторые литеры полные, а другие посредине имеют вырезку для постановки ударений. Литеры лежат по порядку: а, б, в, и т. д.; они не имеют сигнатуры для познавания верхней части оных, а потому при набирании надобно рассматривать каждую букву, отчего набор идет очень медленно. Касса не наклонена, а стоит перпендикулярно, и в ней весьма мало букв. Возле типографии, в маленькой комнате отливаются буквы, каждая особенно. Этою работою занимались три человека, двое отливали, а третий очищал буквы“ [1]).

Армия рабочих Печатного Двора, постепенно увеличивавшаяся в числе—поскольку к Московскому царству присоединялись все новые и новые области, между тем как Печатный Двор в Москве оставался до середины XVII века единственным, а затем—главнейшим поставщиком церковных книг для всей страны, включая юго-восток и Сибирь,— была занята почти исключительно печатанием изданий для церковного пользования. Да в других книгах, в силу искусственно созданного царизмом и церковью невежества, не было потребности, как мы увидим далее. В списке книг, изданных в XVII веке на славянском языке и в Москве и вне Московской Руси,—пестрят Евангелия, Апостолы, Служебники, Часословы, Номоканоны и т. п. Кажется, первая книга относительно „светского“ содержания, напечатанная вне тогдашней России на славяно-русском языке, это—свод законов Литвы: „Статут Литовский“, „выдрукованный“ в Вильне Мамоничами в 1588 г., в 631 лист.

Что касается до иллюстрации в этих церковных книгах и их искусства вообще—здесь нельзя отметить, и никто из исследователей не отмечает, каких-либо особых достижений; при консерватизме духовенства, под неусыпным наблюдением которого книги проверялись и печатались, и нельзя ожидать каких-либо ярких проявлений самобытного творчества в этой области. Подражали прежним образцам. Достаточно сравнить приводимый здесь снимок с изображением евангелиста Матфея и рамку к нему 1627 года с рамкой и изображением евангелиста Луки в „Апостоле“ 1564 года (см. у нас стр. 306 и 317).

Первая же книга не чисто церковного назначения, напечатанная в Москве, это—Азбука, составленная подъячим Василием Бурцевым, которому на началах в роде арендных был предоставлен один „стан“ в Печатном Дворе с обычным составом рабочих, т.-е. два наборщика, четыре печатника (тередорщика) и четыре батырщика. Азбука вышла в 1634 году в 90 листах, затем в 1637 году в 108 листах, и т. д. По содержанию, конечно, Азбука пропитана духом православия. Здесь надобно указать, что все книги, издававшиеся с Печатного Двора, подвергались цензуре самого патриарха, для печатания требовался указ царя, цена на них назначалась государем. Характерно: во всем—

[1]) П. Пекарский: „Наука и литература в России при Петре Великом“, т. I, стр. 638.



Выходной лист из книги „Учение и хитрость ратного строя“, 1647 года.
Первая в России гравюра на меди.

вмешательство высшей власти. При начале набора каждой книги—служился молебен.

Первая книга „светского“ содержания, напечатанная в Москве, это—переведенное с немецкого: „Ученіе и хитрость ратнаго строенія пѣхотных людей“ в 1647 году (на заглавном листе—1649 г.), в лист, 224 листа, в их числе—35 гравированных на меди таблиц. Фронтиспис, по рисунку Григория Благушина, также гравирован на меди. Гравюры эти выполнены в Голландии—в России граверы на меди появляются несколько позже. Первая гравюра на меди, попавшая в славянские книги—было, кажется, изображение Богоматери, приложенное к напечатанному в Млетиче в Венеции („у Мнетчие“): „Плач блажене дивиче Марие“, в 1616 году, в $^1/_{16}$ долю листа.

За „Ратнымъ строемъ“, в 1649 году, в Москве изданы первое и второе печатные издания русских законов—„Уложеніе Государя Царя Алексѣя Михайловича“, опять в лист, 388 листов.

Вот и весь до ужаса скудный запас печатных „светских“ книг. К ним затем прибавились некоторые издания, печатанные „за границей“, как грамматика Мелетия Смотрицкого (перепечатанная в Москве в 1648 г.) и азбуки—с которыми Россия и дошла до XVIII в.

После присоединения Украины, в 1654 г.—Россия получила еще большую типографию при Киево-Печерской лавре, существовавшую, вероятно, с 1616 года,—в 1617 г. она выпустила первую известную для Киева книгу: „Часослов“, напечатанный с резными на дереве заставками. С 1633 года, после вступления на Киевский митрополичий престол знаменитого Петра Могилы,—типография эта все расширялась, печатая церковные и духовного содержания книги, также—похвальные стихи по адресу Петра Могилы, как на славянском, так и на польском и латинском языках [1]). В книгах, напечатанных в Киеве, напр., в большом Требнике или „Еухологіонѣ“ 1646 г., часты гравюры на дереве, в Москве их можно насчитать весьма немного. Но про те и другие знаменитый знаток русской гравюры Д. А. Ровинский категорично говорит: „Гравирование на дереве в России взяло от западного искусства самую незначительную часть технических приемов, необходимых при копировании для духовных книг изображений из рукописей и для повторения одного и того же рисунка, почти без всяких изменений... При таких условиях русская гравюра на дереве с самого появления своего стала как на севере России, так и на юго-западе ее почти на степень простого ремесла, прикладного к типографскому делу“ [2]).

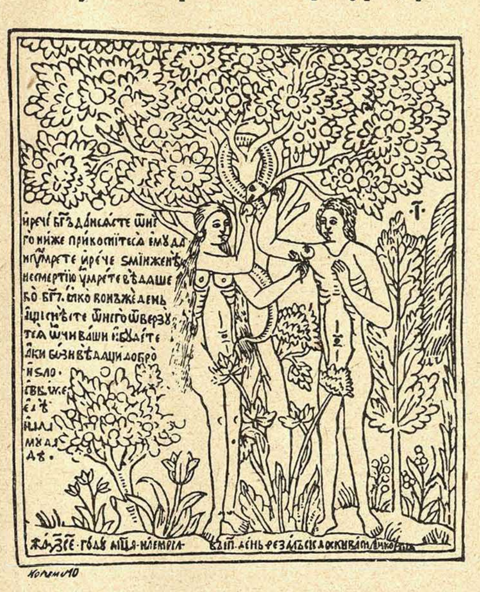
Как мы знаем, на Западе гравюра на дереве предшествовала книгопечатанию, из нее развившемуся; в России как отдельные гравюры на дереве, так и книги, составленные из изображений-гравюр на дереве, известны только от XVII века. Ксилографических книг „лубочного типа“ от допетровского времени сохранилось две,—изображения к Ветхому Завету, в 133 известных листах, и 24 листа Апокалипсиса,

---

[1]) См. капитальный труд проф. Федора Титова: „Типография Киево-Печерской лавры“, 2 больших тома (I том и приложения к нему), Киев 1916 г.

[2]) Д. А. Ровинский: „Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков“. СПБ, 1895. Столбцы 16—17.

обе киевского происхождения, первая—работа монаха Илии, вторая—священника Прокопия. В Москве к концу XVII века (1696 г.) гравер Василий Корень дал 36 больших листов к книге Бытия и Апокалипсису. Ровинский, несмотря на свой патриотизм, не жалеет суровых слов по адресу наших первых известных ксилографов: Илия, резавший также много изображений святых для „Печерского Патерика" и других гравюр для киевских изданий, рабски копировал свои рисунки к Ветхому Завету из так-называемой Библии Иоанна Пискатора 1650 г. Отличные гравюры Пискатора Илия уменьшил в размере. „При этом он выбрасывал из них все то, с чем не умел справиться: фигуры, разные мелочи и даже целые партии фигур". Гравюры Прокопия, в свою очередь грубой работы, по мнению В. В. Стасова—подражание гравюрам так-наз. Виттенбергской Библии 1541 года или даже копиям с нее [1]). И московский Василий Корень, при явном заимствовании из западных образцов, „обезобразил их своим грубым резцом", дав лишь очерковую гравюру [2]). Эти работы нельзя не считать ранними представителями развившейся в XVIII веке так-называемой лубочной гравюры („народные картинки"), политического, религиозного, бытового, эротического содержания, бедность техники которой плохо маскируется раскраской. Сюжеты часто заимствованы у европейских художников (см. стр. 350).



Из Библии работы Кореня, 1696 года.

Убивая в России культуру, духовный гнет убивал и искусство; в этом отношении византийское, восточное „христианство" оказалось не лучше западного, католического: вспомним, что и на Западе—возрождение наук и искусств совпало с началом эмансипации от тысячелетнего гнета церкви. У нас эта эмансипация, вследствие прочного—в условиях русской равнины—союза самодержавия и православия,—запоздала чуть не до конца XIX века.

Кроме киевского наследства, Россия получила еще типографию в Чернигове, устроенную в 1646 г., затем—с 1663 до 1678 г.—существовала типография в Новгороде-Северском.

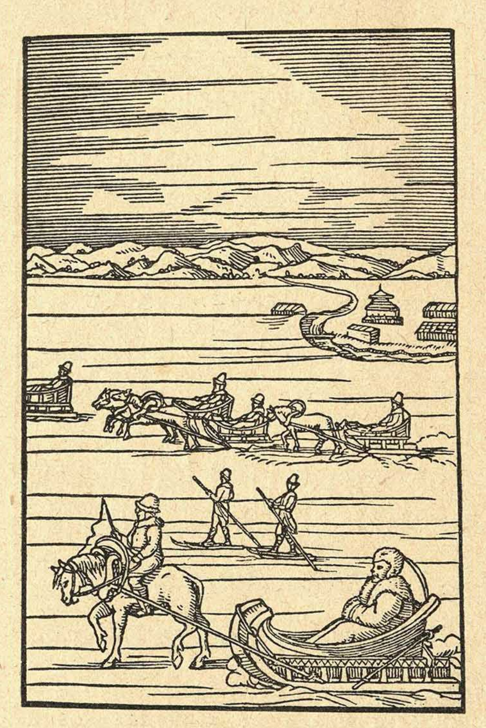
После исправления богослужебных книг, при патриархе Никоне,—при чем оказалось, что даже в Печатном Дворе, бывшем с 1654 г.

1) Д. А. Ровинский: „Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков". СПБ, 1895. Столбцы 16—17.

2) Там же, стр. 285, 543, 374.

до 1658 г.—года удаления Никона от патриаршества—в его ведении,— все время печатались книги с искажениями „православия“,—в России открывались тайные старообрядческие типографии, о деятельности которых имеются только смутные сведения. Мы не упоминаем мелких монастырских типографий, решительно ничего в книжное искусство России не внесших.

Наше законодательство о печати в допетровскую эпоху очень бедно; вопроса о цензуре незачем было регулировать, так как, при полной подчиненности типографий патриархам в Москве и митрополиту в Киеве,—ничего противного видам царей и бояр не могло быть напечатано, а возможность нелегальной печати едва ли мыслилась, при отсутствии культуры в народе.



Из Герберштейна „Comentari della Moscovia“, Венеция 1550 г. Грав. на дереве.

Первый закон, найденный нами в Полном Собрании Законов, прямо касающийся печати, относится к 1668 году и говорит о выдаче из приказа Книгопечатного Двора жалованных и отчинных грамот „по различию чинов с разными украшениями“: боярам, окольничьим, думным дворянам и думным дьякам—„с заставицей и буками киноварными“, „ближним людем“—только „с буками киноварными“, а стольникам, стряпчим, дворянам, головам стрелецким и жильцам должны ставиться „буки и заставицы чернильные“. И в первом же законе первая несправедливость: плата со всех одинаковая, по 5 руб. за грамоту [1]).

По мере увеличения числа станов в Московской типографии—их насчитывалось при Алексее Михайловиче двенадцать—и расширения территории государства,—потребность в бумаге для печатания и писания все увеличивалась. Ее поставщиками были иностранные купцы, но в середине XVII века мы видим попытки построить бумажные мельницы в Москве. В 1655 году патриарх Никон сделал попытку поставить бумажную мельницу на реке Пахре, вблизи Москвы. Эта мельница вырабатывала очень плохую бумагу, годившуюся только для подклейки переплетов, и в 1657 году ее смыло во время половодья.

Еще от 1576 года сохранился документ, подтверждающий известие путешественника Рафаэля Барберини о неудачных попытках москови-

[1]) I Полное Собрание Законов, т. I, № 422.

тов выделывать бумагу; мельница была построена одним дворянином, Федором Савиным, в селе Каннино или Вантеевка, на р. Уче, в 30 верстах от Москвы, но в 1576 году ее уже не было.

Есть сведения о производстве бумаги на той же Пахре, но на мельнице, построенной в другом месте, в 20 верстах от Москвы, в семидесятых годах XVII века; тогда была и другая мельница, на реке Яузе. Но следы этих мельниц затерялись к концу XVII века.

Около Киева „паперни“ заводились с первой четверти XVII века, употребляя водяные знаки с русскими гербами и именами. От начала XVIII века существуют образцы бумаги с водяным знаком: „Гетман Іоанъ Mazепа“.

Любопытно, что если книги у нас с введения книгопечатания издавались в обычном книжном виде—сшитые по листам, то до самого начала XVII века писали иногда—в канцеляриях приказов—на „столбцах“, которые свертывались в рулоны. Только 11 декабря 1700 года издан указ Петра Первого—о переходе от писания на длинных столбцах, склеенных из бумаги, к писанию на листах, которые можно было подшивать друг к другу. Одна из причин этого перехода, согласно тексту,—экономическая: „те дела до нынешнего времени писали в столбцы на одной странице (т.-е. стороне), и в том исходило бумаги много“ [1]).

Мы помещаем ниже таблицу с указаниями, в каких населенных местах заводилось книгопечатание на церковно-славянском языке до конца XVII века. Приводим и названия первых книг, напечатанных в этих городах и местечках, чтобы показать, каким нуждам служило книгопечатание в России в течение более двух веков.

1491 год. Краков. Швайпольт Феоль. „Осьмогласник“, „Часослов“, „Псалтирь“, „Триодь Постная“, „Триодь Цветная“.
1493 Венеция. Андрей Торесанский. „Часословец“ (на глаголице?).
1494 Черногория. Река (Цетинье). Священноинок Макарий. „Осьмогласник“ и „Псалтирь“ (1495).
1512 Валахия. Терговище. Священноинок Макарий. „Евангелие Напрестольное“.
1517 Богемия. Прага. Франциск Скорина. „Библия“.
1525 Вильна. Франциск Скорина. „Апостол“.
1529 Горажд на р. Дрине, в Герцеговине. Божидар Вукович. „Псалтирь с Часословцем“.
1537 Руянский монастырь (Ю.-З. Сербия, на р. Мораве, у города Ужицы). „Четвероевангелие“, напеч. деревянными буквами.
1539 Грачаницкий монастырь ок. гор. Приштины. Печатник Димитрий. „Октоих“.
1544 Милешев Сербский монастырь (Герцеговина). „Псалтирь с восследованием“.
1547 Терговище. Логофет Димитрий, внук Божидаров. „Апостол“.
1552 Сербия. Белград. Иеромонах Мардарий. „Евангелие Напрестольное“.
1561 Урах (и Тюбинген) в Вюртемберге. Примус Трубер. Пробный лист, набранный кириллицей. „Катехизис“, „Молитва Господня“—глаголицей, кириллицей и латинскими буквами.

---

[1]) Эти сведения—по исследованию Н. П. Лихачева: „Бумага и древнейшие бумажные мельницы в Московском государстве“, в „Записках Русского Археологического О-ва“, т. V.

1562 год. Мрькшина церква (монастырь), Черногория. Иеромонах Мардарий. „Евангелие“ (Четвероблаговестие).

„ Несвиж (б. Слуцкий уезд, Минской губ.). Матвей Кавечинский, Симон Будный и Лаврентий Крышковский. „Катехизис“ (лютеранский, на литовско-русском наречии).

1563 Албания. Скадар (Скутари). Камил Занети. „Триодь Цветная“.

1564 Москва. Иван Федоров и Петр Тимофеевич Мстиславец. „Апостол“.

1569 Заблудово, б. Белостокского у., Гродненской губ. Иван Федоров и Мстиславец (средства Ходкевича). „Евангелие Учительное“.

1574 Львов. Иван Федоров (позже—Братская типография). „Апостол“.

1577 „Новый град Слобода“ (Александровская). Андроник Тимофеев Невежа. „Псалтирь“.

1580 Кочевая типография Василия Тяпинского. „Евангелие“.

1580 Острог (б. уездн. гор. Волынской губ.). Иван Федоров и Константин Острожский. „Библия“. Типография существовала и позже.

1583 Рим. Типография в Ватикане. „Катехизис“ (католический). Там же, в 1596 году, первый датированный славянский календарь.

1604 Стрятин, Бережанского округа. Федор Юрьевич Балабан. „Служебник“.

„ Дермани, б. Дубенского у., Волынской губ. Свящ. Дамиан. „Октоих“.

1611 Евью, Трокского у., Виленской губ. Братство св. Духа. Князья Огинские. „Псалтирь и Новый Завет“.

1617 Киев. Типография Киево-Печерской лавры. „Часослов“.

1618 Почаев. Типография монастыря. „Зерцало богословия“ иеромонаха Кирилла Транквиллиона.

„ Угорцы. Иером. Павел Домжив-Люткович (странствующая типография). „Собрание словес от Божественного Писания“.

1619 Рохманово (б. Кременецкого у., Волынской губ.). Княгиня Вишневецкая. „Евангелие Учительное“ Кирилла Транквиллиона.

1625 Четвертня (Волынь). Типография Павла Домжива-Лютковича и иеродиакона Сильвестра „Псалтирь“, „Часослов“.

1628 Луцк, Волынской губ. Павел Домжив-Люткович. „Ламент по отцу Йоанне Васильевичу Пресвитеру“.

„ Стокгольм (Стоколн). Мастер Петер Фан Селав. „Катехизис“.

1631 Кутеинский монастырь (Могилевской губ.). Тип. Спиридона Соболя, из Киева. „Брашно духовное“. С 1637—без Спиридона Соболя, монастырская типография.

1635 Буйничи, у города Могилева. Спиридон Соболь. „Псалтирь“.

„ Долгое Поле (Долгополье, у реки Валлемаре. Валахия, у Семиградской границы). Тимофей Александр. Вербицкий. „Требник“.

1636 Могилев. Спиридон Соболь.

1643 Яссы, типография господаря Молдавского. „Евангелие Учительное“.

1646 Чернигов. Типография монастыря Чернигово-Елецкого. „Перло многоценное“.

„ Дельский монастырь, в Валахии. „Служебник“.

„ Терговище. Прок Станчович и Радул Стойкович. „Служебник“.

1658 Иверский монастырь (на Валдайском озере). „Часослов“.

1663 Новгород-Северский. „Минея Общая“.

1670 Антониево-Сийский монастырь. „Святцы с Пасхальным кругом“.

1670 Градишек. „Словарь или речи Славенские“.

1670 Уневский монастырь. „Выклад о церкви“.

1696 Оксфорд. Грамматика Российская, соч. Генр.-Вильг. Лудольфа.

1697 Полоцк. Леон Кишка. „О сакраментах“.

1698 Бузео, типография епископии. „Минея Служебная“ за декабрь.

1699 Амстердам. Илья Копиевич у Тессинга. „Введение во всякую историю“, „Краткое и полезное руковедение во Аритметыку“.



Изображение училища из букваря 1701 года.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В РОССИИ ПРИ ПЕТРЕ I.

НЕВЕЖЕСТВО сверху донизу; бразды культуры в руках косного и развращенного подачками и поборами духовенства, застывшего на византийском „православии“ средневековья; рабы и казнокрады—в аристократических верхушках, поставляющих естественных соратников самодержавия; ужасающая нищета и полное бесправие трудящихся классов,—таково окружение Петра, одаренного умом и силой — для укрепления России, для усиления культуры—без которой Российская твердыня оказывалась топким болотом.

При этих условиях, конечно, для создания научной книги—без которой немыслима культура—Петр должен был прежде всего порвать с православием; но этого сделать и он не был в силах—стопудовыми гирями висел прошлый гнет духовенства над несчастной страной. Легко было Петру кощунствовать в среде пьяных приближенных—и невозможно было не только бороться с извращенным до того же кощунства православием масс, но и самому отказаться от православия: недолго усидел бы не „православный“ формально царь, даже Петр, на троне.

Таким образом, вся деятельность Петра в области создания культуры на Руси—могла развиваться лишь в очень ограниченных пределах: ни одного печатного слова, несогласного с церковными канонами.

Медленная эволюция умов, а не революция—невозможная по многим причинам, да и невыгодная для этого талантливого зверя, который не мог не понимать, что православие в конце-концов—оплот самодержавия. Только к 1718 году—удалось Петру покончить с патриаршеством и учредить Синод, окончательно подчинив церковь империи.

И от 1689 г.—начала самодержавия Петра (родился 30 мая 1672 г.)—до поездки за границу в 1697 году мы не можем отметить каких-либо его нововведений в области печатания книг для России. Также работали по поставке церковной литературы Печатный Двор в Москве и Киево-Печерская лавра, попрежнему умы населения держались в состоянии „невегласия". Взгляд хозяев культуры был определенный и решительный: „Довольна... есть православная вера ко спасению, и не подобает верным прельщатися чрез философию и суетную прелесть"—так писал в 1686 году иерусалимский патриарх Досифей Петру по поводу тех, кто осмеливался уезжать для обучения за границу [1]).

Но—в 1697 году Петр и сам едет за границу, и своих приближенных везет, чтобы их сделать более культурными. И там—он, интересуясь тысячами предметов, знакомится ближе и с книгопечатанием и предлагает амстердамскому купцу Яну Тессингу печатать для России книги исключительно гражданского содержания, по перечисленным в грамоте, выданной Тессингу позже (в 1700 году), наукам, на славянском, латинском и голландском языках, продавая их в России свободно любому подданному Петра,—„от чего б русские подданые много службы и прибытка могли получити и обучатися во всяких художествах и ведениях". Определенное ограничение введено для книг религиозного содержания, с объяснением: „книги церковно-славянские и греческие, со исправлением православного устава восточные церкви, печатаются в нашем царствующем граде Москве". Такая же грамота—без реальных результатов—была дана неведомому „голстеницу Елизарию Избранту".

Ян Тессинг славянского языка, конечно, не знал и в помощь себе взял поляка Илью Федоровича Копиевича или Копиевского, который был учителем русских, посылавшихся Петром за границу. В 1699 году вышла первая книга из типографии „Івана Андреева Тесинга"—„Введеніе краткое во всякую исторію по чину историчному от созданія міра ясно и совершенно списаное",—с второсортными историческими и географическими сведениями о разных странах и с грубой лестью по адресу Петра,—лестью, которая была тогда обычной, не сходившей затем со страниц многих книг, изданных при Петре—да и после него, по адресу других монархов, которые сплошь оказывались, по посвящениям в книгах, „вознесенными паче всех царей земных", „возлюбленными помазанниками Бога" и т. д.

„Введение", в четверку, в 67 страниц, набрано славянским шрифтом, некрасивым, изготовленным в Амстердаме, с некоторыми европеизмами, странно резкими среди славянских букв, напр. буква Н в форме N.

---

[1]) П. Пекарский: „Наука и литература в России при Петре Великом". Т. I, СПБ. 1862 г., стр. 2. Драгоценное двухтомное исследование П. Пекарского дает наиболее ценный материал по истории книгопечатания при Петре.

За „Введением“ последовала, в том же году, другая—„Краткое и полезное руководение во Аритметыку...“, составленное Копиевским. Собственно „аритметыке“ здесь посвящено всего 16 стр., остальные 32 страницы—заняты разными притчами и нравоучениями. Книга напечатана в 3.250 экз., продавалась в Москве по 2 алтына, но шла плохо.

В 1700 г. у Тессинга вышли еще любопытные книги: „Краткое собранiе Лва Миротворца... показующее дѣлъ воинскихъ обученiе“,—в переводе Копиевского, одобренном Петром Великим. „Притчи Эссоповы, на латинскомъ и русскомъ языкѣ...“, к которым приложена „Гомерова брань или бои жабъ или лягушекъ и мышей“. Эта курьезная книжка, украшенная гравюрами на меди, в числе 48 (считая и заглавный лист)—является первым переводом на русский язык древних писателей, светского содержания. Шрифт этой книги ближе к русским, чем к славянским, хотя остается еще типично угловатым, как у славянских печатников.

Притчи
Эссоповы
На Латинскомъ и Рускомъ
Языке
Иже Оплiенiи Стихами.
Изобрази
Совокупноже Брань
Жабъ и Мышей
Гомером
Древле Описана
Со Изрядными въ Обоихъ Книга
Лицами, и с Толкованiемъ
Въ Амстеродамѣ
Напечатася
оу Ивана Андреева
Тесинга.
Лѣта 1700

В том же году издана Тессингом написанная Копиевским „Слава торжествъ и знаменъ побѣдъ пресвѣтлѣйшего... великого государя... Петра Алексѣевича“—сплошь панегирик в стихах Петру по случаю завоевания русскими войсками Азова.

Копиевский недолго проработал у Тессинга—умершего, впрочем, в 1701 году. Уже в 1700 году он устроил другую типографию в Амстердаме и издал свою большую работу: „Грамматику латинскую“, 499 страниц, с параллельными латинским и славянским текстами. В следующем году Копиевским издана „Книга, учащая морскаго плаванiя...“, по которой, согласно предисловию, „Всѣ шыпри и штырманы (т.-е. шкиперы и штурманы) должны учиться, которiи плавятся на мори въ Восточную Индыю“. В предисловиях к обеим этим книгам Копиевский резко говорит о Тессинге, который, получив от Петра привилегию, и сам ничего не умел сделать и другим (т.-е. Копиевскому) мешал.

В дальнейшем шрифтами Копиевского издано еще несколько книг в том же духе. Неизвестно, сам ли Копиевский их печатал, или кто другой. С 1707 года Копиевский был в России, но что здесь делал—не установлено. Его шрифты остались за границей; в 1708 году пытались перевезти типографию Копиевского в Россию, но в Данциге шведы, бывшие в состоянии войны с Россией, захватили ее—и печатали ее шрифтами прокламации к украинскому народу против Петра.

Характерно, что Копиевский, бывший главным поставщиком содержания книг, печатавшихся для России в Амстердаме, рекомендует себя в пространном, по обычаю того времени, заглавии „Славы торжествъ", как „духовнаго чину реформацкія вѣры". Поручить протестанту составление книг для исконно-православной России мог только Петр, и это было, вероятно, по тому времени целой революцией,—хотя Копиевский умел приспособиться, и слово „православное" у него мелькает часто.

Между тем как Амстердам усиленно был занят поставкой для России книг учебно-гражданского содержания,—Печатный Двор в Москве, переданный с 1701 г. в ведение Монастырского приказа [1]), также стал заметно усиленнее печатать славянскими шрифтами гражданские книги. Так, в том же году издан „Букварь славянскими, греческими, римскими писмены", составленный бывшим почти бессменно во время Петра заведующим московской типографией, Федором Поликарповым, с семью гравюрами на дереве, из которых 5—религиозных и 2—с изображением классной комнаты; на одной перед двумя учителями два школьника; один из них стоит на коленях, другой кланяется учителю в ноги. На полке—книги и две плети. На другой—опять два учителя и шесть учеников, из которых один опять на коленях отвечает урок, другой лежит на скамье, и его сечет учитель [2]). Вообще поучения о необходимости бить детей—обычное, само собой разумеющееся дополнение к букварям, заимствованное из католических азбук, с запада: так, в Москве в 1679 году напечатан букварь, где в поэтической форме будущим даже не рабам, а „рабишкам" (обычное и при Петре выражение в обращениях к царю) предлагается:

„Целуйте розгу, бичь и жезл лобзайте:
Та суть безвинна; тех не проклинайте
И рук, яже вам язвы (!) налагают,
Ибо не зла вам, но добра желают..."

Писалось это—„христианами" авторами и выполнялось „христианами" учителями; получались „христиане" подданные, для которых истязания и пытка—оказывались вполне совместимыми с учением Христа.

Замечателен по своему выполнению из букварей петровского времени букварь, составленный по западным образцам иеромонахом Карионом Истоминым и награвированный на меди, в 43 листах, в 1694 г. Леонтием Буниным, давшим еще в 1685 г. первую, кажется, в России гравюру на меди—„Лист сошного письма", букварь, предназначенный главным образом для обучения царевича Алексея Петровича. Здесь при каждой букве—рисунки предметов, названия которых начинаются с этой буквы (напр. при Ж—жених, жена, жаворонок, журавль, жезл и др) [3]).

Букварь Истомина—Бунина является первой в России крупной работой по углубленному вырезанию на меди для печатания, хотя гравирование на меди и серебре известно в России еще с XIV века: к

[1]) I Полное Собрание Законов, т. IV, № 1839.

[2]) Пекарский, цит. соч., т. I, стр. 176 и 171. См. у нас снимок, стр. 325.

[3]) Букварь Истомина и Бунина переиздан Д. А. Ровинским в виде факсимиле в „Русских Народных Картинках" и отдельным оттиском.



Страница с буквой О из букваря Кариона Истомина.

1343 году относится Евангелие, хранящееся в Троице-Сергиевой лавре—вклад Симеона Гордого, с прикрепленными на переплете серебряными дощечками, на которых награвированы распятие Иисуса и евангелисты—вероятно, итальянской работы. Много сохранилось позднейших, с XVI века—русской работы гравированных украшений на окладах церковных книг и икон, также и священнических одежд с прикрепленными к ним гравированными пластинками из меди и серебра. Но у нас, как и на Западе, не было потребности в печатании, да оно отнимало бы хлеб у иконописцев и серебреников. Впрочем, вероятно, и в голову не приходило, что с таких пластинок, набив углубления краской и сняв с плоской поверхности все лишнее, можно печатать на бумаге.

В середине XVII века московские рисовальщики и граверы от украшения переплетов книг, риз, посуды—в особенности для царского стола—переходят к гравированию в целях печатания. Впереди других—по искусству—Ровинский ставит Симона Ушакова, который „начертал" на меди и отпечатал Троицу и семь смертных грехов—вторую по иностранному образцу [1]).

За ним следует Леонтий Бунин, тоже подражавший иностранным мастерам и сюжетам—и работающий на собственном, заведенном им станке (до 1714 г.). Большинство других граверов при Петре и впоследствии—работает по выполнению казенных заказов. Лишь XIX век приносит некоторую эмансипацию от казенного жалованья, которое платилось, главным образом, за возвеличение императоров и императриц и их царедворцев в гравюрах—„апофеозах" и портретах.

Кроме ряда изданий букварей, менее замечательных, чем букварь Истомина—Бунина, в Москве напечатаны славянскими шрифтами: в 1703 г.—„Аріѳметика, сирѣчь наука числительная", в 1704—составленный тем же Поликарповым „Лексиконъ троязычный"—словарь славяно-греко-латинский, расходившийся очень медленно.

Но не только изданием книг, нужных по планам Петра, был он озабочен: до его царствования у нас не печаталось ничего, похожего на газеты, и 16 декабря 1702 года он издал указ—„по ведомостям о воинских и всяких делах, которые надлежит для объявления Московского и окрестных государств людям, печатать куранты..." [2]). В исполнение этого приказа, 27 декабря 1702 года напечатан „Юрнал" (журнал) об осаде русскими Нотебурга, в 1.000 экземпляров, из них 500 со славянскими цифрами в исчислении войск и оружия и 500—с русскими, точнее—арабскими. Это первое произведение печати, в котором сделана попытка—быстро принятая—покончить в гражданских изданиях с неудобными славянскими буквами-цифрами.

В исполнение того же приказа, 2 января 1703 г. вышел в Москве первый номер первой русской газеты, „Ведомостей"; всего в этом году напечатано 39 номеров, размером 2—7 листов. До 1711 года „Вѣдомости о военныхъ и иныхъ дѣлахъ, достойныхъ знанія и памяти..." выходили в Москве, с этого года—в Петербурге, иногда и в Москве,

---

[1]) Ровинский, цит. соч., стр. предисловия—50, текста—87.

[2]) I Полное Собрание Законов, т. IV, № 1921.

до 1708 года славянским, затем—гражданским шрифтом. В славянских №№ цифры печатались либо кириллицей, либо арабские.

Как хорошо понимал Петр, что главным в государстве являются фронты военный и культурный,—показывает содержание первого номера „Вѣдомостей“. Здесь первые строки посвящены сообщению о том, сколько отлито „на Москве пушек медных, гаубиц и мортиров“, следующие—отчету в несколько строк о том, что „повелением Его Величества московские школы умножаются, и 45 человек слушают философию и уже диалектику окончили“, и т. д.

Неудобный, архаический славянский шрифт мало соответствовал стремлению Петра—поскорее и побольше обучить нужных помощников себе. Да и не был ли переход к гражданскому шрифту некоторым освобождением от гнета духовенства?

1708 год замечателен в истории русской книги: в этом году в России введен по европейскому образцу „гражданский“, т.-е. русский шрифт, заменивший церковный славянский.

В 1707 году приехали в Москву из Голландии наборщик Индрик Силбах, тередорщик и батырщик Яган Фоскул и словолитец Антон Демей. Последний привез с собой „ново-изобретенных русских литер“ „три азбуки с пунсонами, матрицами и формами, да два стана на ходу со всяким управлением“ [1]. Эти шрифты Антона Демея, по нашим сличениям, оказались не оригинальными: они скопированы с латинских шрифтов Эльзевиров, которые в свою очередь, как мы говорили, заказывали рисунок шрифтов художнику Ван-Дейку, а этот последний скопировал шрифты Гарамона. Конечно, следовало этого заимствования ожидать: в начале XVIII века прекрасные шрифты Эльзевиров считались не превзойденными, и тем более—в Голландии.

Некоторые буквы нового шрифта совершенно схожи с шрифтами Эльзевиров времен расцвета этой фирмы; так, гласные того же самого рисунка, кроме Ъ и Ѣ, для которых не оказалось близкого образца; этим, вероятно, объясняется, что Ъ и Ѣ так выделяются вышиной (наряду с Ь и Ы), придавая своеобразие петровским шрифтам; потом эти буквы постепенно склонили выю и стали одинаковыми с другими строчными буквами. Буква т—есть эльзевировское m, п их же n, х—латинское x, с—латинское c, для „зело“ взяли латинское s, выкинули и и оставили только i, и т. д. Все титлы и ударения, типичные для славянского языка, как и вообще для средневековых рукописей,—были уничтожены.

Этим шрифтом—который „русский“ вид принимал затем постепенно, при чем эволюция эта шла еще в тридцатых годах XVIII века,—Петр I приказал 1 января 1708 года печатать гражданские книги. В том же году вышли: 1 марта—первая книга, напечатанная гражданским шрифтом в России—„Геометрiа славенскi ѕемлемѣрiе... iѕдадеся новотiпографскiмъ тiсненiемъ. В лѣто мiроѕданiа 721. От рождества же по плотi бога слова 1708“, в четверку, 238 стр., с фронтисписом на меди. К ней позже приложены были гравюры на меди в числе 135 чертежей.

[1]) Пекарский, т. II, стр. 643.

[1]

Изображеніе древнихъ и новыхъ писменъ славенскихъ печатныхъ и рукописныхъ.

А а — Азъ
Б б — Буки
В в — Веди
Г г — Глаголь
Д д — Добро
Е є — Есть
Ж ж — Живете
S s — Зело

Дано лѣта Господня 1710. Генваря въ 29 день.

[2]

З з — Земля; И и — Иже
І і
К к — Како
Л л — Люди
М м — Мыслѣтѣ
Н н — Нашъ
О о — [redacted] Онъ
П п — Покой
Р р — Рцы

Оттиск гражданской азбуки с поправками Петра. Страницы 1 и 2.

[3]

слово

твердо

икъ

фертъ

херъ

отъ

цы

черве

[4]

ша

ща

еръ

еры

ерь

ять

Оттиск гражданской азбуки с поправками Петра. Страницы 3 и 4.

Книга эта ныне представляет величайшую редкость [1]). Вслед за этой— в том же году вышла знаменитая, в 230 страниц: „Прiклады, како пiшутся комплементы", т.-е. письмовник, в переводе с немецкого с витиеватыми курьезными немецкими оборотами фраз, но с уничтожением унизительных в письмах „рабишка", „холоп", „ты"; последние уничтожились, впрочем, лишь в XIX веке, да и то не совсем; солдатам „ты" говорилось офицерами—по уставам—до революции, а Николай I смел говорить „ты" Пушкину.

ГЕОМЕТРІА
СЛАВЕНСКІ
ЅЕМЛЕМѢРІЕ
Іздадеся новотіпографскімъ тісненіемъ.
повелѣніемъ благочестівѣйшаго велікаго государя нашего царя. і велікаго князя,
ПЕТРА АЛЕКСІЕВІЧА,
всея велікія, і малыя і бѣлыя россі самодержца.
прі благороднѣйшемъ государѣ нашемъ царевічѣ і велікомъ князѣ
АЛЕКСІІ ПЕТРОВІЧѢ.
Въ царствующемъ велікомъ градѣ Москвѣ.
Въ лѣто міроздания 7216 Отъ рождества же по плоті бога слова 1708 індікта перваго. мѣсяца Марта.

Выходной лист из „Геометрии" 1708 года. Сильно уменьшено.

В 1709 году Петру I Печатный Двор представил „азбуку", где были образцы всех букв, в славянском и русском начертаниях, по нескольку типов каждой буквы. Петр вычеркнул почти все славянские начертания, также и некоторые показавшиеся ему, вероятно, некрасивыми русские, указав (10 января 1710 года): „Сими литеры печатать исторические и манифактурные книги...".

Славянские буквы, как зело, от, пси (кси осталось)—ушли из русских шрифтов постепенно еще при Петре. Фиту и ижицу Петр оставил, просматривая вышеупомянутую „азбуку", в гражданском начертании, вычеркнув начертания славянские.

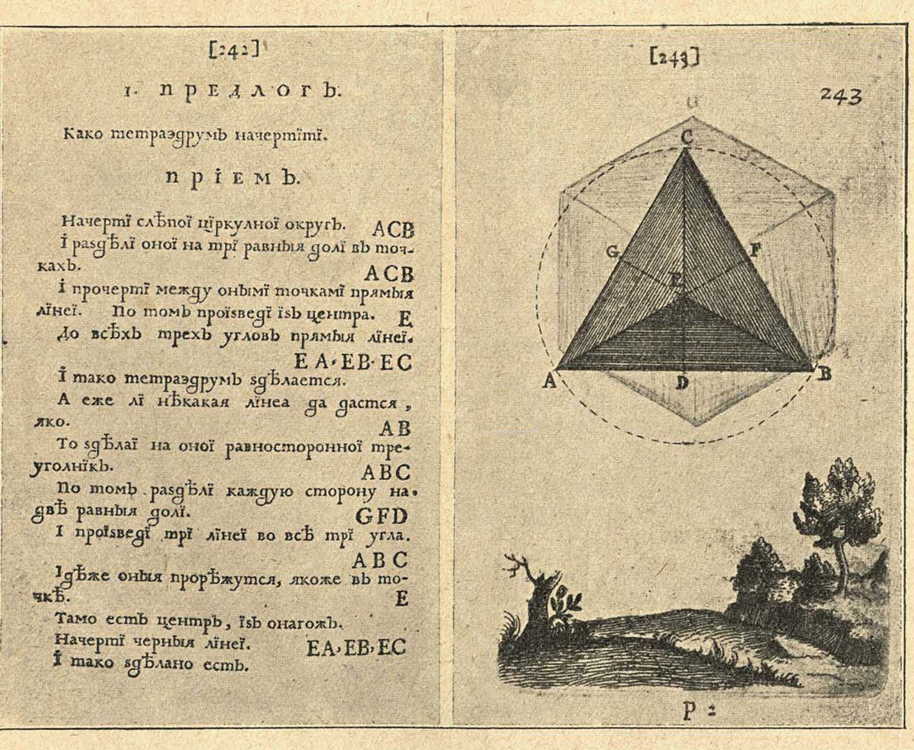
До 1711 г. гражданские книги печатались в единственной типографии—Старопечатном Дворе в Москве. Типографии в Киеве и Чернигове были почти вне зрения не только Петра, но и патриарха, печатая духовные книги славянскими литерами.

После основания новой столицы Петр, вероятно, не раз думал о заведении типографии под рукою, в Петербурге. В 1710 году была выделена часть московской типографии, один типографский и один граверный станы, и вместе со штатом рабочих перевезена по санному пути в Петербург, где в 1711 году (с 11 мая?) продолжалось издание „Ведомостей", а от 1713 года известны „Книга Марсова или воинскихъ дѣлъ", помеченная январем, и Календарь на 1713 г., также помеченный январем, „Санкт-Питербурхской" печати.

---

1) В 1758 г. предполагалось уничтожить ее в Печатном Дворе 238 экз., за неимением покупателей (Пекарский, II, 279). Уничтожение, вероятно, было, судя по ее отсутствию в некоторых крупнейших книгохранилищах России.

Эта типография не осталась единственной в Петербурге, и в 1720 г. открылась, для печатания церковно-славянских книг, вторая—при Александро-Невской лавре; далее, неизвестно когда, была основана типография при Сенате, для печатания официальных документов, указов и т. д., а в 1721 г.—типография при открытой ранее Петром Морской Академии. Таким образом, к дню смерти Петра I в Петербурге были уже четыре казенные типографии, при чем все они организовались путем, так-сказать, почкования сначала—от московской, затем—первой петербургской типографий.



[242]

і. предлогъ.

Како тетраэдрумъ начертіті.

пріемъ.

Начертї слѣпої ціркулної округъ. ACB
Ї разде́лі оної на трї равныя долї въ точкахъ. ACB
Ї прочертї между оньімї точкамї прямыя лінеї. По томъ проїзведї їзъ центра. E
До всѣхъ трехъ угловъ прямыя лінеї. EA·EB·EC
Ї тако тетраэдрумъ зделается.
А еже лї нѣкакая лінеа да дастся, яко. AB
То зделаї на оної равносторонної треуголнікъ. ABC
По томъ разделї каждую сторону на двѣ равныя долї. GFD
І проїзведї трї лінеї во всѣ трї угла. ABC
Їдѣже оныя прорѣжутся, якоже въ точкѣ. E
Тамо есть центръ, їзъ онагожъ.
Начертї черныя лінеї. EA·EB·EC
Ї тако зделано есть.

Из издания 1709 года: „Пріемы ціркуля і лінеікі...“. Гравюра на меди.

Во всех этих типографиях напечатано было к концу царствования Петра Первого много сотен разных произведений печати, не считая церковно-славянских. Многие из этих изданий дошли до нас в менее чем десятке экземпляров, некоторые совсем утрачены, некоторые так и остались неизвестны. Если откинуть ведомственную литературу, в виде всяких манифестов, указов, форм делопроизводства; если, далее, откинуть „Ведомости“, извещения о победах Петра и прочие листовки с разъяснением распоряжений Петра,—останется добрая сотня изданий, более или менее объемистого вида, которые не только соответствовали планам Петра по преобразованию и просвещению России—в целях



Выходной лист 1710 года. Гравюра на меди.



Выходной лист 1711 года. Гравюра на меди.

укрепления самодержавия, но и были в значительной степени плодом его энергии и инициативы. Петр не ограничивался указаниями, что нужно перевести, какие руководства составить, в каком духе они должны быть составлены, но обычно, если имел возможность,—просматривал переводы, делал корректуры, указывал тираж издания.

Так, последняя книга, изданная в царствование Петра I,—„Аполлодора грамматика аѳинеискаго бібліотеки или о богахъ“—была предметом разговора Петра с Феофаном Прокоповичем,—этим ненавистным московскому духовенству представителем „новой церкви“ петровской эпохи. Результат разговора: приказ Петра о напечатании перевода этой книги,—вернее, дошедшего до того времени сокращенного изложения на латинском языке Февра Сомюра; но, чтобы не было „соблазна“ для православных—вернее, для духовенства,—от чтения этих повествований о языческих богах,—начало и конец книги составляются заново в духе православия, и Феофан Прокопович пишет предисловие [1]). В результате появляется книга, немыслимая при Алексее Михайловиче.

Западное влияние, так сильно пропитывающее всю деятельность Петра—его зверства оно, впрочем, не могло преодолеть—отразилось и на внешности книг: они приняли вполне европейский вид не только в шрифтах эльзевировского типа, но и благодаря приложению многочисленных гравюр. Гравюры исполнялись как за границей (Петр заказывал их не только в Голландии, но даже—гравюры, изображающие его победы над врагами—в Париже), так и в России граверами, работавшими под руководством Петра Пикара (по-русски писался: Пикард), иногда богато иллюстрировавшими издаваемые Петром книги по математике, морскому делу и т. п., резавшими на меди как богатые фронтисписы к книгам, так и много отдельных гравюр с видами, главным образом обеих столиц, а также и географические карты, разные „триумфы“ и виды баталий Петра. Работали они по большей части по иностранным образцам. На фронтисписах петровских изданий—русские типы и костюмы если и фигурируют, то смахивают больше на европейские или какие-то экзотические.

Отдавая дань справедливости этому неутомимому и талантливому человеку,—мы должны, к сожалению, притти к заключению, что энергия, развитая им в интересующей нас области, в значительной степени затрачена была даром, если не считать удовлетворенного славолюбия, которое так высоко возносится благодаря этим печатным книгам. Большинство петровских изданий было выпущено с определенной целью: дать пособия для обучения юношества. Несчастье Петра было в том, что если, в конце концов, получался материал для школ,—то не было этих школ, ибо не было учителей. Те молодые люди, которые, реже—по своей воле, чаще—по воле Петра, отправлялись за границу, по возвращении оттуда во-первых имели поверхностное образование, во-вторых, назначались на административные посты, а не на места в училищах, которых, за исключением Морской навигаторской школы в Москве, да Морской академии в Петербурге, да школы пастора Глюка в Москве,

[1]) Пекарский, т. II, стр. 630—632.

да Хирургической школы там же, да реформатской школы пленного шведа фон-Вреха в Тобольске—и не было.

Низшие школы, влачившие до Петра жалкое существование в немногих городах России, или были церковные, или попали в руки духовенства, считавшего обучение азбуке вполне достаточным. Даже в 1720 году—через шесть лет после указа о заведении во всех губерниях „цифирных школ“—было „в цифирной школе в Москве 70 учеников, а в провинциях их малое число“. Многомиллионное население России оставалось попрежнему сплошь—за малыми исключениями—неграмотным; когда при Елизавете, к середине XVIII века, из Москвы и Петербурга отправили в губернии 47 учителей, 18 из них вернулись обратно—так как не нашлось учеников [1]).

Неудивительно при этих условиях, что, напр., в Переяславле Рязанском в цифирной школе, из 96 бывших там в 1727 году учеников,— обучены, с 1722 г.—года открытия—4, выпущены в канцелярии 2, умерло 2, в солдаты отдан 1, а 59 убежали из школы; из остальных 32 успели учиться: нумерации—11, сложению (аддиции)—только 5, вычитанию—1, геометрии—только 1 и т. д. [2]).

И это по официальному отчету, где обычно успехи преувеличиваются и положение прикрашивается. И это в конце реформ Петра. В других школах „науки“ процветали не лучше, в виде общего грустного правила.

Из цифирных школ толку не получалось, и они или перешли в руки духовенства, или были слиты с епархиальными церковными школами там, где последние существовали. Победа косности—осталась за духовенством.

И нам ясно, почему в заведенной в Петербурге, в Гостином дворе книжной лавке—вышедшего в 1717 году русско-голландского лексикона в течение двух лет после выхода не было продано ни одного экземпляра, почему в 1726 году в Московской типографии оставалось: „Троязычного лексикона“ Поликарпова, изд. 1704 г., – 1.500 экз., „Краткой географіи“, изд. 1716 г.,—681 экз. [3]) и т. д. И почему, наконец,—в 1724 и 1725 годах, когда касса Московской типографии была пуста, и рабочим насильно платили книгами,—то они просили, чтобы им, по крайней мере, выдавали не гражданские, а церковные книги,—эти имели сбыт. Цифры яркие: в 1724 году продано книг в Печатном Дворе на 2.057 руб., служащим выдано вместо денег книг—на 3.603 р. 64 к. В 1725 году, за поставленную бумагу, Андрею Ефремову уплатили книгами на 2.000 рублей, в 1726 г.—на 503 р. 82 к. [4]).

Грустные цифры. Еще более грустно узнать, что при наследниках Петра—его издания употреблялись на завертку, на внутренние крышки переплетов, или перемалывались на бумагу—в том числе книги, ныне известные только по названиям.

На ряду с другими „мануфактурами“, при Петре появляются и бумажные фабрики: как казенные—в 1712 г.—опять на Яузе, под Мо-

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XII, № 9054.
[2]) Пекарский, т. I, стр 117.
[3]) Пекарский, т. II, стр. 669 и 641.
[4]) Пекарский, т. II, стр. 680.



Один из двух заглавных листов „Географіи генеральной“ 1718 года. Гравюра на меди.



Один из заглавных листов „Земноводного круга описанія“ 1719 г. Гравюра на меди.

сквою, в 1716 году—под Петербургом, Дудергофскую фабрику, в 1720 году—в Петербурге за Галерным двором, так и несколько частных. Бумага русской выделки шла и на книги и для надобностей казенных учреждений, и фабрики постепенно росли в своем числе, достигая к шестидесятым годам XVIII века—25, в начале XIX века (1804 г.)—64, в конце первой четверти XIX века—87. Во второй половине царствования Петра—взамен чана-толчеи для размельчения тряпичной массы появляется и у нас голландер, при Николае I—заводятся и бумагоделательные машины, вытесняющие медленную ручную выделку бумаги [1]).

Введя у нас гражданское книгопечатание, Петр сравнял Россию с Европой—в отношении искусства и техники книгопечатания; но страна немногим стала культурнее. И при его наследниках, до Екатерины, положение мало улучшалось: не только науку, но и представителей науки Россия попрежнему занимала из-за границы. Не забудем, что Ломоносов быз одиноким *исключением*, а дворяне у Фонвизина недоумевают, зачем география нужна, когда извозчик, куда нужно, довезет...

Верхи, самодержавные неучи—были не лучше, и если почти неграмотная Екатерина I поддерживала традиции мужа и даже открыла в 1726 г. замышленную Петром Академию Наук, то вскоре после ее смерти—4 октября 1727 года—Верховный Тайный совет при Петре II издал указ Сенату, которым оставлялись только три „друкарни“: в Москве—Синодальная для церковной печати, в Петербурге—Сенатская для печатания указов и законов и при Академии Наук—для печатания сочинений немцев-академиков [2]).

Да и эти типографии, очевидно, были сильно сжаты: в декабре 1726 года начальник московского Печатного Двора Поликарпов ходатайствовал, чтобы вместо 14 станов, из которых 11—для церковных книг, 2—для гражданских и 1—для гравюр, было оставлено только 4 стана для церковной и 1 для гражданской печати. Типография—главным образом в виду перепроизводства—испытывала лютую нужду в деньгах. Из слов Поликарпова видно, что спешка в работе понизила качество печати, почему „купцы нынешних книг обегают и больше со стороны покупают прежние книги чисто печатные с наддачей, нежели новые марашки меньшею ценою“ [3]).

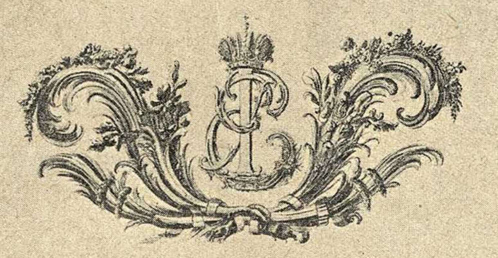
Эти „марашки меньшею ценою“ после смерти Петра I представляют обычный тип книги: ни любви к печатному слову, ни любви к красоте книги в верхах незаметно, а верхи являются командующими и в этой области, монополизируя печатное слово в руках правительства и духовенства. Больше того: если для Петра книга—могучее орудие поддержки самодержавного строя, то для его преемников, чем дальше—тем больше, печатное слово начинает становиться врагом. Если до семидесятых годов нет ни одной частной типографии, и факел академической типографии—единственный, тускло горящий на седьмой части земного шара,—то и этот

[1]) Проф. М. И. *Кузнецов*: „Производство бумаги и исследование ее“, Харьков, 1922 г. Инж. А. Б. *Фаст*: „Технология бумаги“, Госиздат, 1923 г.

[2]) I Полное Собрание Законов, т. VII, № 5175.

[3]) *Пекарский*, т. II, стр. 639.

ОБСТОЯТЕЛЬНОЕ ОПИСАНІЕ
Торжественныхъ Порядковъ
БЛАГОПОЛУЧНАГО ВШЕСТВІЯ
въ царствующій градъ Москву
и
СВЯЩЕННѢЙШАГО КОРОНОВАНІЯ
ЕЯ АВГУСТѢЙШАГО
ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
ВСЕПРЕСВѢТЛѢЙШІЯ ДЕРЖАВНѢЙШІЯ ВЕЛИКІЯ ГОСУДАРЫНИ
ИМПЕРАТРИЦЫ
ЕЛИСАВЕТЪ ПЕТРОВНЫ
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССІЙСКОЙ,
еже бысть
вшествіе 28 февраля, коронованіе 25 апрѣля
1742 года.



Печатано при Императорской Академіи наукъ
въ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1744 года.

еле мерцающий огонек не раз служит для самодуров на троне предметом тревог,—как бы от него не загорелось пожара. В 1742 году вводится цензура даже на низкоподданнейшие „Ведомости", печатаемые Академией Наук после ее основания; „Ведомости", видите ли, совершили тяжкое преступление оскорбления величества Елизаветы Петровны, напечатав 26 февраля, „якобы того числа Ее Императорское Величество Михаила Бестужева (известного дипломата) пожаловала кавалериею святого апостола Андрея (т.-е. орденом Андрея Первозванного), но которого пожалования от Ее Императорского Величества не бывало" [1]). По этой причине—цензура Сенатской конторы.

ПОДЛИННОЕ И ОБСТОЯТЕЛЬНОЕ
ОПИСАНІЕ
построеннаго
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
въ Генварѣ мѣсяцѣ 1740 года
ЛЕДЯНАГО ДОМА
и
всѣхъ находившихся въ немъ домовыхъ вещей и уборовъ
съ
приложенными при томъ гридорованными фигурами, также и нѣкоторыми примѣчаніями о бывшей въ 1740 году во всей
ЭВРОПѢ
жестокой стужѣ
сочиненное
для охотниковъ до натуральной науки
чрезъ
ГЕОРГА ВОЛФГАНГА КРАФТА
Санктпетербургскія Императорскія Академіи Наукъ члена и Физики Профессора.

ПЕЧАТАНО ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ 1741.

В 1751 году введена была еще и придворная цензура, опять по серьезной причине: в „Ведомостях" в октябре было напечатано, что Елисавет изволила забавляться в Красном Селе псовой охотой [2]).

При той же Елисавет, 25 августа 1750 г., запрещено к обращению и нахождению в руках частных лиц все изданное в 1741 году, в царствование Иоанна Антоновича, или после с упоминанием его и его советников имени; подданные стали выполнять этот приказ сената чересчур усердно, принося в „де-Сианс Академию" все изданное в 1741 году; последовал второй указ, от 10 октября 1750 г., где снова указано, что запрещается обращение всего, „где имена известных персон" напечатаны. Бессмысленная, но характерная для деспотизма попытка моральной убийцы на троне стереть даже имена лиц, через жизнь которых проложена дорога к трону.

Зато в 1751 году Синод издал знаменитую трехтомную Елизаветинскую Библию, по тексту Острожской Библии, где впервые в истории православной церкви—в начале помещен портрет Елизаветы, в целую страницу, гравированный на меди. Эта Библия, с тем же портретом, напечатана и в Киево-Печерской лавре; не благодарность ли это „русской" императрице (дочери немки), „помазаннице Божией", за изгнание иностранщины—т.-е. более культурного, следовательно, невыгодного духовенству элемента—из придворных кругов?

---

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XI, № 8529.
[2]) I „ „ „ , т. XIII, № 9903.


Обоихъ достоинъ есть.
Краткое
Математическое
Изъяснение Землемѣрія
Межеваго
1757 Года

Да и все другие лучшие по вложенному в них искусству книги, изданные при преемниках Петра, — посвящены, за редкими исключениями, возвеличению самодержавия; на ряду с многочисленными и резко преобладающими в каталогах XVIII века, до Новикова, указами, манифестами, реестрами и т. п., да одами в честь Елизаветы, Екатерины и других, — роскошно издаются описания коронаций, фейерверков, триумфальных ворот, прославляющих узурпаторов престола и их наследников. Так, наиболее старательно изданы описания коронаций: Анны Иоанновны — 1730 года, Елизаветы — 1742 года (издано в 1744 году), с 50 листами гравюр резцом, исполненных лучшими академическими граверами—Вортманом, Ив. Соколовым, Качаловым; Екатерины II — 1762 года, с атласом, в 8 гравюр.

РОССІЙСКАЯ
ГРАММАТИКА

МИХАЙЛА ЛОМОНОСОВА.

ПЕЧАТАНА ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
При Императорской Академіи Наукъ
1755 года.

Если к этим изданиям прибавить еще „Палаты СПБ Императорской Академии Наук, библиотеки и кунсткамеры“,— книгу в лист, изданную в 1741 году, с 12 таблицами и фронтисписом,— вот все сколько-нибудь выдающееся в отношении книжного искусства, изданное в течение целого полустолетия, прошедшего со времени смерти Петра.

Плохо выдержанная игра дворянской царицы—Екатерины II в просвещенный абсолютизм если не принесла—и не могла принести—раскрепощения трудовых масс от рабства, то по крайней мере принесла,— конечно, весьма относительное — раскрепощение книги; первая ласточка — сенатский указ от 1 марта 1771 года [1]) о даче „иноземцу“ Иоганну-Михелю Гартунгу права на заведение в СПБ „вольной типографии и словолитной“, при чем в словолитной—можно было отливать и русские (для казенных заказчиков?) и иностранные литеры, в типографии—печатать только на иностранных языках. Любопытно указание

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XIX, № 13572.

в этой привилегии, что „остается каждому воля равномерно приобретать“ права, данные Гартунгу.

Право печатать книги на иностранных языках в стране, где и на русском грамотных было немного, очевидно, мало улыбалось; и лишь от 22 августа 1776 г. мы встречаем в Полном Собрании Законов указ—о дозволении книгопродавцам Вейтбрехту и Шнору завести собственную типографию со словолитней, но уже с правом печатания книг на русском языке и с правом их продажи, однако, без права продажи кому-либо русских литер [1]).

Только 15 января 1783 года издан именной указ Екатерины Сенату, давший право всем желающим заводить типографии, и эти последние приказано „не различать от прочих фабрик и рукоделий“. Однако, различие, и весьма ощутительное — в виде полной казенной опеки — было: „с наблюдением, однакоже, чтобы ничего в них противного законам божиим и гражданским, или же к явным соблазнам клонящегося издаваемо не было“. Поэтому—все книги должны быть свидетельствованы Управой Благочиния, с правом запрещения, а в случае „самовольного“ печатания — конфискации издания и отдачи виновных под суд.

Считаем полезным привести следующее, являющееся в сущности первым в России печатным трудом по истории печатного дела, примечание В. К. Тредьяковского, помещенное в его редком „Разговорѣ объ ортографіи“, изданном в 1748 году [2]). В силу отсутствия в академическом шрифте соответственных знаков, приходится дать своеобразный текст Тредьяковского по новой орфографии, сохранив, впрочем, и особенности орфографии Тредьяковского и его пунктацию:

„Не излишно быть кажется, предложить в сем примечаньи охотникам, историю гражданского нашего новаго типа. Петр Великий... не оставил и того, чтоб ему не приложить старания своего и о фигуре наших букв. Видя толь красную печать в европейских книгах, потшчался и нашу также той сделать подобную. Того ради, повелел написать образец азбуки нашея. По подтверждении онаго, указал послать в Голландию, а именно в Амстердам, и там точно по обрасцу вылить новую оную азбуку для гражданския печати. Вылита оная, и привезена в Москву. О годе, в котором оный образец послан в Голландию, мне неизвесно: не мог я сего нигде доискаться, и ни у кого доспроситься, сколько ни трудился. О сем только уведомился, что новая оная азбука привезена в Москву не прежде 1708 года. Сие толь вероятнее кажется, что самая первая книга (неверно. М. Щ.), под титулом, П р и к л а д ы к а к о п и с а т и к о м п л и м е н т ы, печатана в Москве сею печатию, в 1708 годе. Уверяют некоторые особы, что прежде сея книги, печатаны новою гражданскою печатию некакие не-

---

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XX, № 14495.

[2]) „Разговоръ между Чужестраннымъ человѣкомъ і Россійскімъ объ ортографіі старінной і новой і о всемъ что прінадлежигъ къ сей матеріі сочіненъ Васільемъ Тредіаковскімъ Профессоромъ Елоквенціі, въ Санктпетербургѣ при Імператорской Академіи наукъ 1748“, стр. 357 и след.

большие вещчицы; однако мне сих листочков, или и целых тетраток, видеть нигде не случилось. Не можно б им не находиться в Императорской академической библиотеке, для того что все книги, по кончине Петра Великого, отданы из комнаты Его Государевы в академическую библиотеку; а у него Государя нельзя б им не быть. Но как то ни есть с листочками, или тетратками небольшими; токмо оныя прежде книги, из книг, не печатано гражданскою печатию.

Прекрасная была сия самая первая печать: кругла, мерна, чиста. Словом, совершенно уподоблена такой, какова во французских и голландских типографиях употребляется. Но уподобление сие было несколько и чрезмерно. Всяк любопытный увидит здесь из приложеннаго алфавита, как число букв перваго того алфавита, так и форму, а по ней и оное уподобление. а. б. в. г. g. е. ж. з. і. к. л. м. н. о. n. р. с. m. у. ф. х. ц. ч. h. щ. ъ. ы. ь. ѣ. ю. я. ѱ. ѵ. ѳ. Ясно, что буквы g. n. m. точно сделаны латинские g. n. m. Сие очам российским сперва было дико, и делало некоторое затруднение в чтении, особливож таким, которые и старую московскую с превеликою запинкою читают. Новый сей друк употребляем был, без всякия перемены, до 1716 года; а с 1716 года введена в него буква (и) также і (ї), с двемя точечками на верьху, и напечатаны сими буквами Еразмовы разговоры в Санктпетербурге. Однако пропорция в буквах онаяж голландская сохранена. В 1718 годе, Федор Поликарпов издал, по указу, в Москве Варениеву Генеральную географию, которую он перевел с латинского; а чтоб отечество свое в предисловии написать правильно нашими буквами, тоесть, чтоб сходно с греческою ортографиею, ввел в сию печать і (ѵ). Однако, также Голландская оная пропорция в буквах и от него не повреждена. Пребывала сия печать в сем состоянии до 1733 года.

В сем 1733 годе, когда должно было печатать при Академии Сенремиевы артиллерийские книги, переведенные с французскаго, а оные прежние гражданские буквы несколько уже были сбиты: то запотребно рассуждено вылить вновь весь гражданский алфавит, чтоб чишче помянутые книги напечатать. Тогоради, вылит он вновь; но так, что и пропорция прежняя в буквах новою сделана. Пропорция сия убориста на бумаге, чистаж несколько, но долговата, тоесть такая, какая немецким типографиям обыкновенна. Нет мне нужды, которая из сих пропорций лучше: искусные больше знают. Сие токмо желательно, чтоб хорошую всегда у нас бумагу употребляли, какую употребляют в самых знатных типографиях: на тряпицах пускай инде печатают, где издавна привыкли; мы лучше должны подражать от всех похваляемому.

В 1735 годе, буквам гражданского нашего типа не было хотя перемены; однако положено писать вместо (s), всегда букву (з); буква (ѵ) отставлена; знак сокрашчения (й) введен в несказанную исправность выговору; буква (ѱ) выключенаж; оборотная (э) введена и в гражданскую, хотя форма сея буквы ешче с повреждения Кирилловскаго алфавита началась, а нам стала быть ведома, как скоро Мелетиевская грамматика вышла на свет. Напоследок, над словами двоякаго знаменования определено ставить силу. О сей прямому чтению услуге, я уже не знаю как сказать: велика она, и выше всех моих похвал“.

РАЗГОВОРЪ

между

Чужестраннымъ человѣкомъ

і

Россійскімъ

объ

ОРТОГРАФІІ

старінной і новой

і

о всемъ

что прінадлежитъ къ сей матеріі

сочіненъ

Васільемъ Тредіаковскімъ

Професоромъ елоквенціі

Въ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

прі Імператорской Академіі наукъ

1748.

Далее Тредьяковский рассуждает о том, что буквы (и) и (і) могут заменять одна другую, и что достаточно оставить одну і, вместо (ѳ) писать (ф) и (щ) заменять (шч), что он и делает во всей книге.

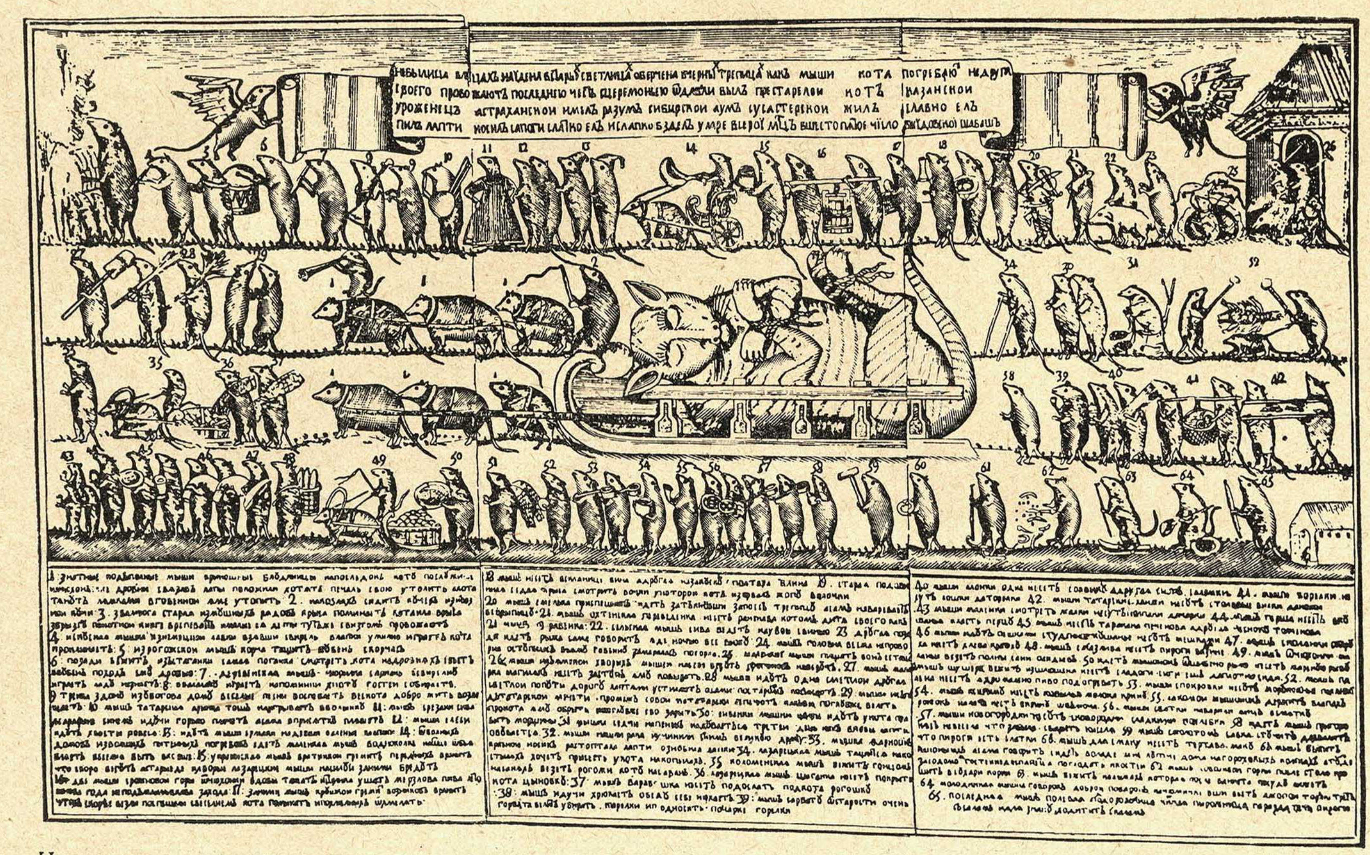
„В типографии Императорския Академии наук, следуюшчие роды букв находятся. 1) Называется меньшой Канон; буквы самые заглавные. 2) Двойной Цицеро; буквы прописные, употребляемые вначале разделов. 3) Новый Текст; буквы также прописные. 4) Парагон; буквы строчные, с прописными, сделанные величиною своего корпуса на двойной цицеро; а Типографшчики наши руские больше называют сии буквы коронационными, для того что ими печатана книга о короновании Ея Императорского Величества. 5) Парагон же, который употреблен в сей книшке в основаниях ортографии, и в правилах употребления. 6) Терция: сия азбука есть строчная, и остаток ешче от оныя, которая была по голландской пропорции. Типографшчики называют ея среднею. 7) Миттель Антиква; азбука строчная, вновь вылитая по немецкой пропорции: сею вся сия книшка напечатана. У Типографшчиков называется она Артиллерийскою, потому что переводные Сен-ремиевы книги об артиллерии ею печатаны. 8) Курсив; буквы как скорописные, употребляемые с артиллерийскими. 9) Цицеро-Антиква; сия азбука есть оная, которую ведомости наши печатаются, и для того больше она называется ведомосною. В сей книшке все примечания под чертою ею напечатаны. 10) Гробе-Цицеро-Антиква; азбука величиною с ведомосную, но по толшче. 11) Курсив; азбука скорописная, употребляемая с ведомосною. 12) Корпус Антиква, азбука мелкая. 13) Корпус же; сия азбука величиною своего корпуса равна первой, а очком нонпарелю. 14. Нонпарель; азбука очень мелкая, и чистая: ею печатается придворный календарь. Сверх сих, употребляются ешче буквы вначале самых первых разделов, называемые большой канон. Сей обыкновенно вырезывается на меди, или на дереве".

(Далее Тредьяковский говорит о типах славянских шрифтов).

„Я не надеюсь, чтоб охотники за сие примечание не-были мне несколько неблагодарны: но коим, как История о гражданском нашем типе, тоесть об его начале, переменах, и приращениях, так и исчисление азбук наших обеих печатей не нужно; те могут не читать сего примечания."

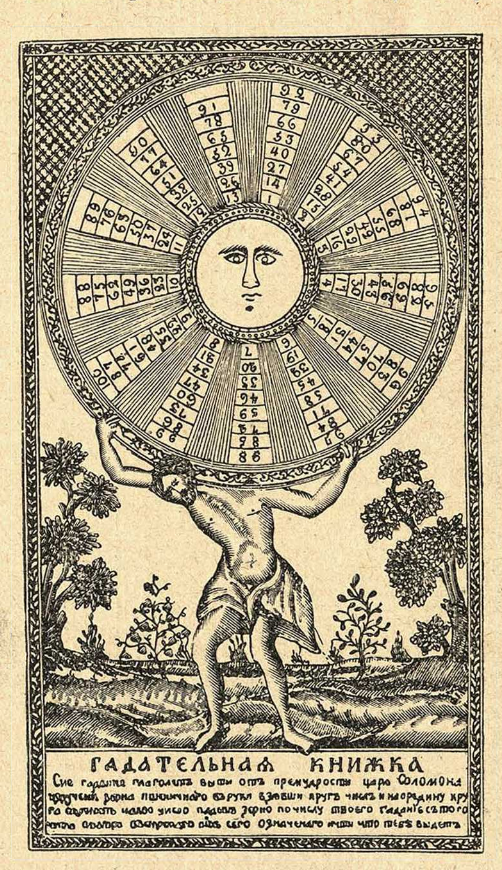
Здесь уместно будет нам остановиться на одной группе изданий, получивших свое развитие и достигших расцвета в XVIII веке; это— народные лубочные картинки, получившие свое название или от липового дерева (луб, по Далю,—исподняя кора, а также и липовая доска), на котором они резались еще в XVII веке, или от тех сделанных из луба коробов, в которых торговцы—разносчики, офени разносили этот дешевый и занимательный для крестьян товар по селам и деревням, продавая его или обменивая на продукты.

Русские лубочные картины аналогичны ксилографическим листам и книгам до-гутенберговского периода в Европе как по их технике, так и по содержанию. По технике—гравюра на меди вытеснила в XVIII веке ксилографию и в этой области; по содержанию—лубоч-



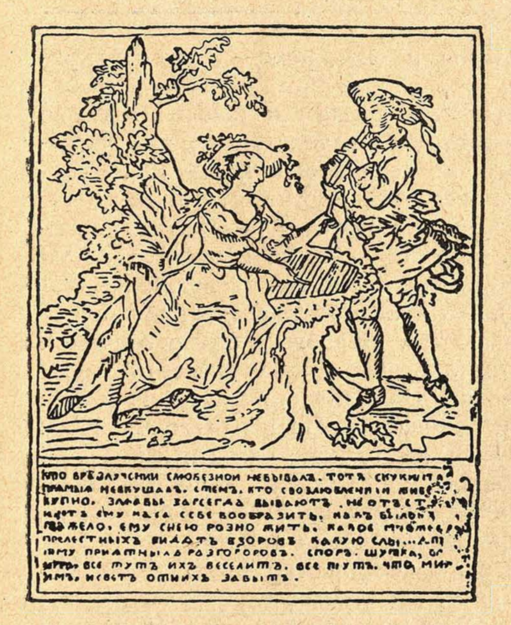
Народная картинка „Как мыши кота хоронили“, зимнее погребение, на трех листах. Гравюра на меди Сильно уменьшено.

ные картины и книги делятся на группы, из которых главные: 1) религиозные и нравоучительные листы, изображения святых, имевшие значение амулетов, охраняющих от разных болезней и других напастей на человека; 2) картинки, претендовавшие на образовательное значение, напр. исторического и географического характера, со сведениями самыми фантастическими, напр., о трех китах, на которых стоит земля, о людях с песьими головами, о причудливых небесных явлениях и т. п.; 3) картинки—сказки, былины и проч., выходившие и в виде опистографических, т.-е. отпечатанных на одной стороне листа, книжек с картинками (обычно вверху страниц) и сплошь гравированным текстом; из них наиболее известны сказки о Бове-королевиче, Еруслане Лазаревиче, об Иване-Царевиче; впрочем, такие книжки выходили и в первой группе, напр., Притча о блудном сыне, О святом граде Иерусалиме, Об Иосифе Прекрасном; 4) группа сонников, оракулов, „гадательных книжек“, „Брюсовых календарей“ и других изданий, претендующих на предсказание будущего; 5) наиболее занимательная группа лубочных листов шутливого, „макаронического“ и сатирического характера, порою с весьма „вольным“ содержанием, где, с одной стороны,—сюжеты иногда довольно откровенны в эротическом отношении, с другой — в подписях „неприличные“ части тела называются попросту, без стеснения. В этой же группе имеются и листы политического характера, самый известный из которых—„Как мыши кота хоронили“, насмешка над похоронами Петра Первого, переиздававшаяся—как, впрочем, и многие другие картинки—несколько раз, с двумя вариантами: зимнее погребение—на санях и летнее—на тележке.

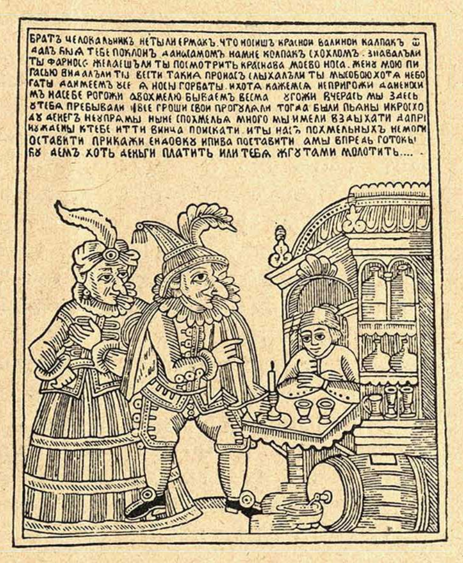


Выходной лист лубочной „Гадательной книжки“.

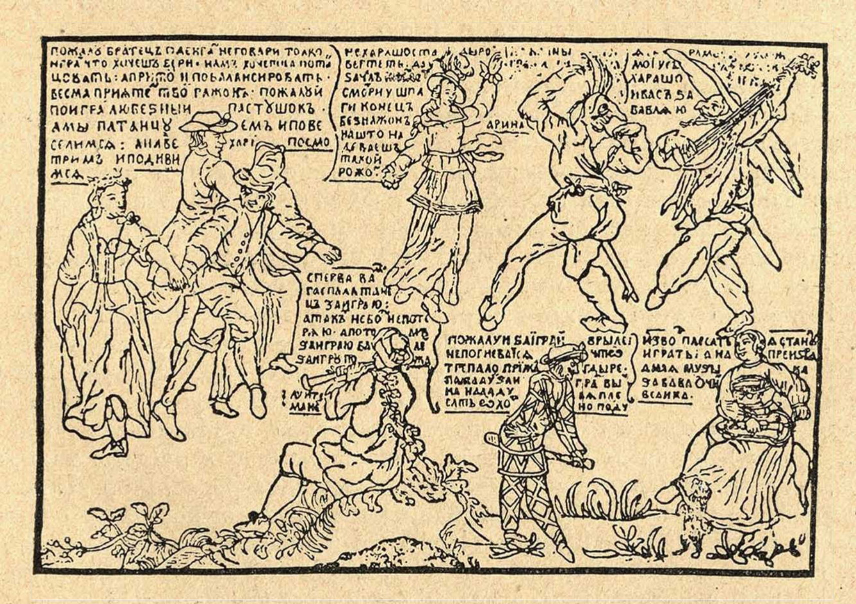
В течение XVII—XVIII веков лубочных картин появились сотни сюжетов, при чем эти сюжеты или создавались в России, или—что чаще — заимствовались из Европы, иногда—с азиатских картинок. Помещаемые здесь снимки: Шут Фарнос—копия с немецкого образца,



Народная картинка „Пастух и пастушка“.
Копия с Буше.



Народная картинка — Шут Фарнос
с женой.



Народная картинка—Шуты и скоморохи. Фигуры в верхнем правом углу—
подражание Калло.

„Пастух и пастушка“—с Буше, Шуты и скоморохи—часть скопирована с гравюр Калло.

Авторы громадного большинства этих картин и книжек, а также и текстов остались неизвестны; некоторые из текстов к ним—несомненный плод подлинного народного коллективного творчества. Неизвестны обычно и издатели, тем более, что многие картинки имеют нелегальный характер, т. к. или содержат критику отдельных правительственных установлений, напр. царских кабаков, злоупотреблений и крючкотворства приказных, жадности духовенства (священники изображаются под видом „пасторов“), или прямо направлены против царствующих особ, преимущественно Петра Первого с его реформами.

Впрочем, некоторые печатни этих листов и книжек известны; особенно известна печатня—„фигурная фабрика“ купца Ахметьева, весьма широко развившая работу во второй половине XVIII и начале XIX века. Картинки печатались обычно кое-как, на плохой бумаге, затем раскрашивались грубо от руки, мазались „по носам“, лишь бы было ярко. Цена их была, конечно, очень дешевая: в лист—копейка-две, двухлистные—три копейки, книжки—по несколько копеек.

Несмотря на некоторые попытки, правительство было бессильно бороться с распространением в народе, среди массы лубочных картин, и нежелательных для него; впрочем, оно пользовалось популярностью лубка, чтобы проводить свои интересы, и, напр., по поводу войны с Наполеоном был издан ряд картин, всячески возвеличивавших Александра I и унижавших Наполеона. Разумеется, духовенство сумело при помощи лубка проводить и свою рекламу, устрашающую народ перспективой загробных мучений в случае пренебрежения земными установлениями и представителями Бога.

Только с середины XIX века, после того как лубочная картина естественно перешла на печать с литографского камня и, следовательно, производилась официально регистрируемыми и контролируемыми заведениями, она подверглась полной духовной и светской цензуре—превратившись постепенно в агитку за царя, веру и отечество. Как-раз на лубках главным образом этого рода построил свое процветание И. Д. Сытин, выпускавший их миллионами.

Изучению этой когда-то столь любопытной области помогли И. А. Голышев, интересный крестьянин-самородок, сам имевший литографию в с. Мстере, Вязниковского уезда и издавший ряд воспроизведений лубка и исследований о нем, ранее его—Ив. Снегирев (напр., „Лубочные картинки русского народа в Московском мире“, М., 1861 г.), главным же образом один из немногих русских чиновников, успешно и плодотворно послуживший культуре, сенатор Д. А. Ровинский, не только собравший блестящую коллекцию гравюр и лубков (ныне в Музее Изящных Искусств в Москве), но и описавший их. Его громадный пятитомный труд: „Русские народные картинки“ (СПБ 1893) с пятитомным атласом (есть краткое 2-томное переиздание 1900 года) до сих пор остается классическим и заменяет коллекцию старинных лубков, ставших в большинстве весьма редкими.


ТРУТЕНЬ,
ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ
ИЗДАНІЕ.
на
1769 годъ,
МѢСЯЦЪ МАЙ
Опасно наставленье строго,
Гдѣ звѣрства и безумства много.
прит. Г. Сумар.
Печатано вторымъ тисненіемъ
въ санктпетербургѣ

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ НОВИКОВ.



ТКРЫТИЕ „вольных“ типографий не могло иметь большого значения без создания соответственного рынка; эту задачу выполнило не правительство, а передовая группа русского дворянства, талантливым и ярким выразителем настроений которой явился знаменитый Николай Иванович Новиков (1744—1818).

Правда, необыкновенная по размаху деятельность этого величайшего после Петра, но не менее крупного культуртрегера в России XVIII века не послужила непосредственно развитию искусства книгопечатания; но его роль создателя частной книги и частной школы в России не могла не оказаться в высшей степени благотворной и для нашей области: после Новикова и у нас книжное искусство заметно расцветает,—благодаря, в первую очередь, усилению просвещения.

Характерно для эпохи, что этот крупнейший в деле просвещения России человек получил образование — у дьячка и затем в „Дворянской гимназии“ при Московском университете (Новиков родился в имении своего отца, Тихвинском-Авдотьине, недалеко от Москвы, в тогда Богородском, теперь Бронницком уезде). Из этой гимназии Новикова исключили, вместе с знаменитым позже Потемкиным, в 1760 году „за леность и нехождение в классы“. Если принять во внимание, что двумя годами раньше Новиков был в числе учеников, награжденных за

успехи, и что „учившийся“ там же Фонвизин получил медаль потому, что сказал: „не знаю“ на вопрос: „куда впадает Волга“, после двух товарищей, один из которых направил Волгу в Черное, а другой в Белое море, — то ясно будет, что от правительственной учобы культура России мало выигрывала, вернее—проигрывала.

А если принять еще во внимание, что Новиков был секретарем не только одного из отделений—„О среднем роде людей“ Комиссии для составления проекта нового Уложения, но иногда и общих собраний этой Комиссии,—то ярко выявится вся бедность России культурными людьми и чрезвычайная убогость этой культуры и при Екатерине.

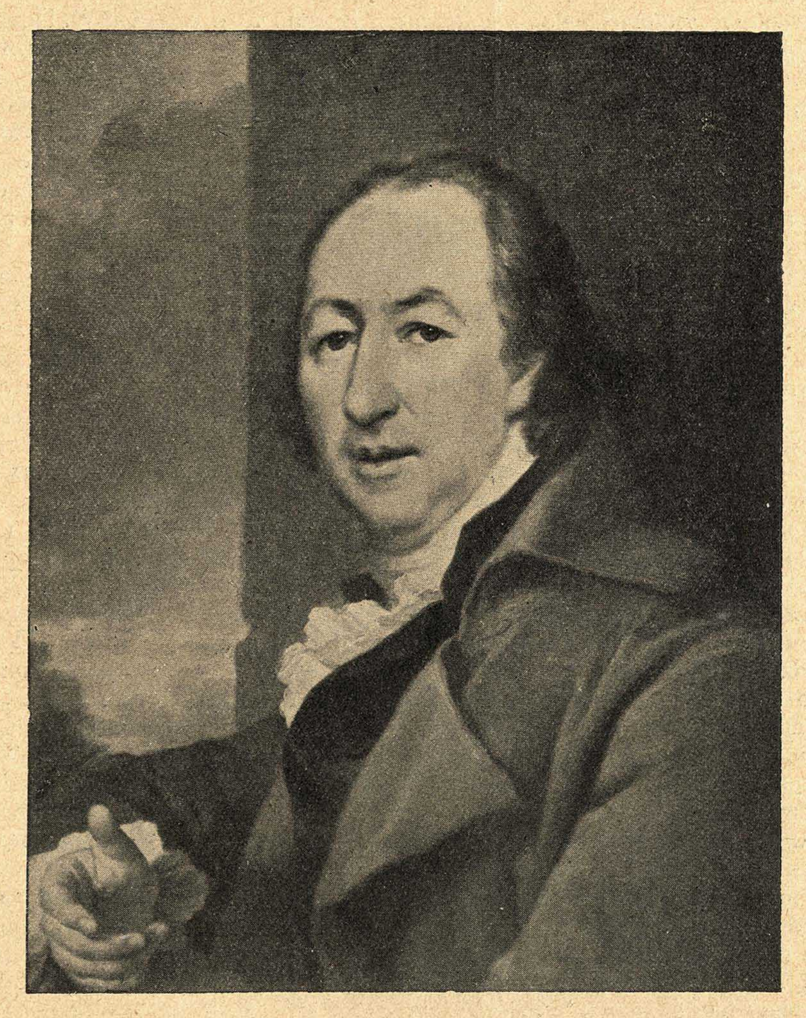
Мало вынеся из школы, Новиков брал усердным чтением книг. Окруженный невежеством, он обладал поразительной энергией,—и мы видим, как с 1766 года он приступает к изданию сначала—книг, главным образом беллетристики и философских, переведенных с других языков, затем—вместе с ними и журналов. Характерно, что Новикова нельзя упрекнуть не только в оппозиции, но даже и в лойяльности: он в числе первых же своих изданий выпускает в 1768 году „Торжествующий Парнасъ“, стихи В. Майкова — по случаю привития оспы Екатерине и ее наследнику Павлу, в 1771 году — „Непостижимость судьбы“—стихи Дмитровского на выздоровление Павла, в 1773 году—„Описаніе торжества высокобрачнаго сочетанія“... Павла и Наталии Алексеевны, и т. д.

На ряду с этими — Новиков издает один за другим ряд журналов литературного, нравоучительного и сатирического содержания — „Трутень“—в течение года, с мая 1769 по апрель 1770 года, „Пустомеля“—на июнь—июль 1770 года, „Живописецъ“—на 1772 — 73 годы, „Кошелекъ“—в 1774 году и ряд других, последним из них был „Покоющійся Трудолюбецъ“—в 1784—85 годах.

Журналы эти имели такой успех, что некоторые из них Новиков выпускал вторым, даже третьим („Живописецъ“) изданием. Правда, они не были первыми,—первый русский журнал издавался с 1755 по 1764 г., Академией Наук: „Ежемѣсячныя сочиненія, къ пользѣ и увеселенію служащія“. Но тот журнал имел учено-литературное, менее всего—обличительное направление, в журналах же Новикова осмеяние пороков общества—было на первом плаче.

В 1779 году, переехав в Москву, Новиков получил в аренду на 10 лет Университетскую типографию с книжной лавкой и газету „Московския Вѣдомости“. Типографию он улучшил до неузнаваемости, тираж „Московскихъ Вѣдомостей“ довел с 600 до 4.000.

По мере развития своей деятельности — Новиков издал, сначала один, затем — вместе с рядом других лиц, в основанной ими Типографической компании, в некоторые годы—сотни разных книг, между которыми—сочинения таких авторов, как Бомарше („Фигарова женитьба“, 1787 г.), Вольтер — главным образом его повести, Дидро, Мильтон („Потерянный рай“, 1780 г.), многие комедии Мольера, Свифт („Путешествіе Гулливера“, 3 и 4-я части — 1773 г., полностью — 1780 г.), Тассо („Освобожденный Іерусалимъ“, 1787 г.), Шекспир („Юлій Цезарь“, 1787 г.), „Записки“ Юлия Цезаря, много учебников, книг по



Николай Иванович Новиков.

разным вопросам науки и т. п. В течение с 1766 до 1792 года Н. И. Новиков и его Компания издали не менее тысячи названий разных книг и брошюр (томов — больше: такие, как „Древняя Российская Вивлiофика“ — десять частей, „Экономическiй Магазинъ“ — с 1780 г. — 40 частей).

После указа о вольных типографиях — созданное Новиковым и масонами в 1779 году (Новиков — масон с 1775 г.) „Дружеское ученое общество“ образует упомянутую „Типографическую компанию“, которая заводит типографию. В 1784 г. — в этой типографии работает 20 печатных станков. В 1786 г. с нею сливаются заведенные в 1783 г. Новиковым и масоном Ив. Лопухиным две типографии, и создается

крупнейшее типографское предприятие России того времени [1]). Позже— Новиков и его друзья заводят в Москве книжные лавки, находят комиссионеров для продажи книг в ряде городов, даже в Полтаве, Глухове, Архангельске, Риге, открывают в Москве первую частную библиотеку для чтения, организуют на доходы от книжного дела и пожертвования „Учительскую семинарию" и „Педагогическую семинарию", учреждают в Москве аптеку с бесплатной выдачей лекарств, помогают голодающим крестьянам в голодный 1787 и следующие годы, устраивая хлебные магазины (ссыпные пункты) в деревнях [2]).

Не плохой коммерсант, учитывающий требования рынка, Новиков ведет дела Типографической компании к быстрому расцвету. Одновременно он занят улучшением Университетской типографии и организацией благотворительных учреждений, заражая состоятельных помещиков и купцов своим энтузиазмом. „Премудрая" „мать отечества" не стерпела дерзкого проведения ее Наказа в жизнь. „Не знаю, завистью ль ее лукавый мучил", или она убоялась слишком быстрого—с ее точки зрения — развития культуры, или опасными показались сношения Новикова и других масонов с Павлом, которого Екатерина держала в черном теле и которого масоны ошибочно считали склонным к духовному масонству, — но с 1785 года против Новикова и его друзей начинаются яростные преследования.

Основания для этих преследований—с точки зрения самодержавия— несомненно, были: просматривая еще „Живописецъ" 1772 г., „Прибавленія къ Московскимъ Вѣдомостямъ" 1783—84 г.г., мы найдем в них немало мест, способных привести Екатерину в беспокойство: уже в „Живописцѣ" говорится о страданиях крепостных, есть сатира на пьянство духовенства, весьма язвительного характера; в „Прибавленіяхъ" мы встречаем прямые статьи против торговли невольниками и рабства вообще, приветствие образовавшейся в Северной Америке новой республике. Соединение вольтерьянства с христианством — не раз можно найти в новиковских журналах.

На помощь самодержавию против Новикова был призван представитель духовенства, в лице московского митрополита Платона. Последний, ознакомившись с взглядами Новикова, донес императрице в январе 1786 г., что „молит Бога", чтобы „...во всем мире были христиане таковые, как Новиков" [3]).

Несмотря на этот отзыв, расследование продолжалось. Лавки Новикова были опечатаны. И тот же Платон, ознакомившись ближе с изданиями Новикова, обнаружил в них (в 22 из 461 томов) сочинения „самые зловредные, развращающие добрые нравы и ухищряющие подкапывать твердыни святой нашей веры". Из рассмотренных сочинений—6 масонских сожгли, а 16—запечатали в доме Новикова. 27 марта 1786 г. издан общий указ „о недозволении производить

---

[1]) Типография помещалась на Садовой улице, в доме Гендрикова, у Сухаревой башни (позже Спасские казармы). Там же помещалась и аптека.

[2]) М. Н. Лонгинов: „Новиков и московские мартинисты", Москва, 1867. Из этой, весьма капитальной, работы мы взяли некоторые биографические сведения.

[3]) В. Боголюбов: „Н. И. Новиков и его время" М. 1916, стр. 389 и 390.

МАГАЗИНЪ СВОБОДНО-КАМЕНЬЩИЧЕСКОЙ,

СОДЕРЖАЩІЙ ВЪ СЕБѢ:

Рѣчи, говоренныя въ собраніяхъ; пѣсни, письма, разговоры и другія разныя краткія писанія, стихами и прозою;

ВЪ 7 томахъ, а каждый томъ въ 3 частяхъ состоящій.

ТОМЪ I. Часть I.



МОСКВА,
ВЪ Типографіи И. Лопухина, съ указнаго дозволенія,
1784.

продажу книг, исполненных странными мудрствованиями [1]), а 27 июля 1787 г. издан и 17 августа того же года подтвержден указ о запрещении светским типографиям и лавкам продавать духовные книги, „не от Синода изданные“ [2]).

Этим указом вся издательская деятельность Новикова была подорвана, и ему и Компании пришлось понести громадные убытки—значительная часть напечатанных ими книг изъята из продажи (из 313 сочинений, отобранных по этому указу в Москве,—166 изданы Новиковым).

Вскоре гроза французской революции весьма обеспокоила Екатерину, вместе с другими европейскими монархами; вопрос об их существовании ставился, как им казалось,—ребром. „Наказ“ был уже совсем забыт. В 1790 году—подоспела история с Радищевым, издавшим „Путешествіе изъ Петербурга в Москву“, с протестами против крепостного права в частности и против деспотизма вообще [3]). Книга была сожжена, Радищев лишен чинов и ордена, вместо смертной казни сослан в Тобольск [4]), но старуха приходила все в большее озлобление. Она распорядилась, чтобы Университетская типография в Москве по истечении срока аренды (1 мая 1789 г.) „на содержание поручику Новикову не была отдана“. Это—после того, как Новиков во много раз улучшил и расширил за свой счет типографию.

Этот новый удар решил участь громадного культурного дела: в 1791 году Типографическая компания была ликвидирована, все ее имущество и долги переведены на имя Новикова.

Но—13 апреля 1792 года Екатерина подписала указ и об аресте Новикова; после обысков нашли в лавках 20 книг, запрещенных ранее и 48—напечатанных без цензуры, а в имении Новикова—масонские книги, печатавшиеся тайно, не для продажи, а для масонских лож.

В конце мая того же года Новиков заключен в Шлиссельбург,—в камеру, где когда-то сидел Иоанн Антонович. 1 августа подписан указ, где Екатерина, „милостиво“ освобождая Новикова от „тягчайшей и нещадной казни“—говорит: „следуя сродному нам человеколюбию и оставляя ему время на принесение в своих злодействах (?) покаяния, освободили его от оной и повелели запереть его на пятнадцать лет в Шлиссельбургскую крепость“ [4]). Ближайшие компаньоны Новикова—Ив. Лопухин, кн. Ник. Трубецкой и Ив. Тургенев—были приговорены к ссылке по их деревням; Лопухину затем было дозволено остаться в Москве. Пострадали и московские книготорговцы. Культурное дело было разгромлено: самодержавие и православие оказались сильнее. Все „вредные“ книги, найденные в Москве (18.656 экз.), были сожжены в 1793 году к вящшей славе престола и церкви.

16 сентября 1796 года, незадолго перед смертью, Екатерина издала указ о закрытии всех типографий, кроме тех, которые работают

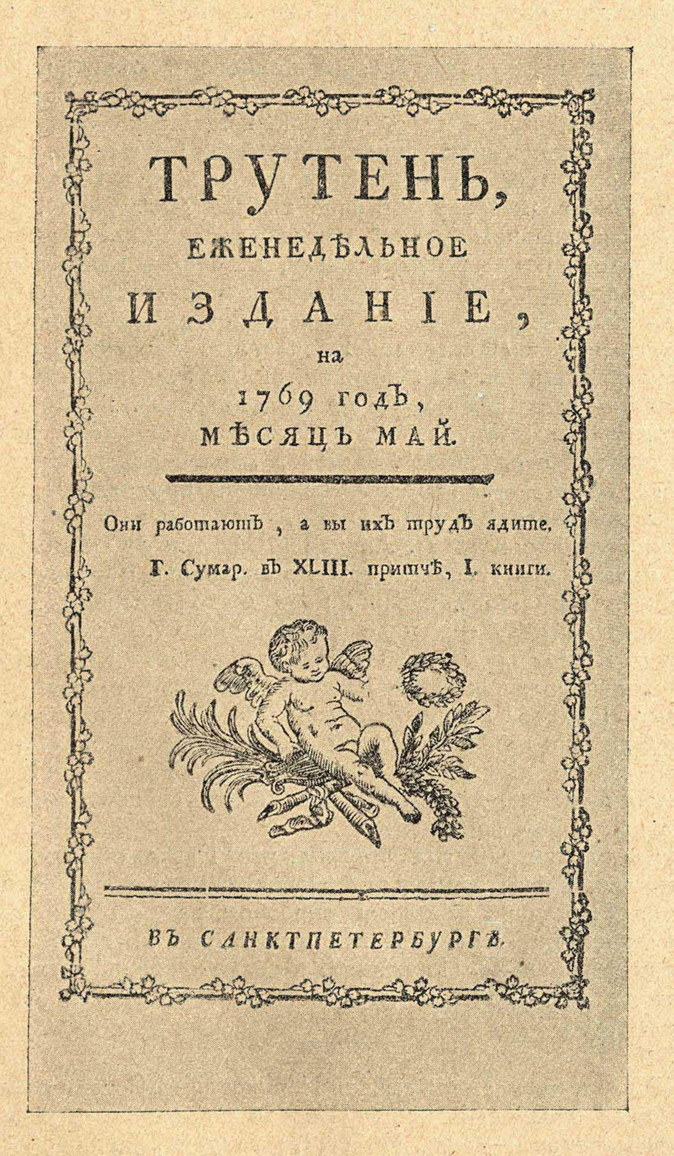
---

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XXII, 16362.

[2]) I „ „ „ , т. XXII, 16156, 16564.

[3]) Лучший экземпляр этого издания, сохранившегося в числе не более 15 и ценимого выше, чем „на вес золота“, уступлен проф. М. С. Боднарским в 1921 году для Музея Книги, ныне—в Публичной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.

[4]) I Полное Собрание Законов, т. XXIII, 16901.



ТРУТЕНЬ,

ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ

ИЗДАНІЕ,

на

1769 годъ,

МѢСЯЦЪ МАЙ.

Они работаютъ, а вы ихъ трудъ ядите.

Г. Сумар. въ XLIII. притчѣ, I. книги.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

по договорам для казенных учреждений. Сверх того, учреждена полная цензура для всех и русских и иностранных книг—в столицах и пограничных таможнях (Петербург, Москва, Одесса, Рига, Радзивиллов), в составе: каждая—двух гражданских и одного духовного чиновников [1]).

По вступлении на престол, 6 ноября 1796 года, Павел, отменив многие из распоряжений своей матери, немедленно освободил Новикова и вернул ему конфискованное Екатериной имущество. Но Новиков, совершенно разбитый четырехлетним заточением в Шлиссельбурге,—19 ноября 1796 года приехал в свое имение Авдотьино „дряхл, стар, сгорблен, в разодранном тулупе", не возобновлял издательской деятельности и последние годы своей жизни, оставаясь благотворителем по мере сил и средств, провел в страданиях моральных и физических—и 31 июля 1818 года скончался, оставив без средств сына и дочерей.

Карамзин подал Александру I докладную записку [2]) о Новикове, где, между прочим, писал: „Новиков, как гражданин, полезной своей деятельностью заслужил общую признательность". „Бедность и несчастие его детей подают случай Государю милосердому вознаградить в них усопшего страдальца". Однако, „милосердый Государь" этим случаем не воспользовался: дети Новикова продолжали жить в Авдотьине - лишь благодаря любезности купившего за долги усадьбу Новикова генерал-майора П. А. Лопухина. Мистик от безделья на троне оказался плохим христианином—по отношению к мистику-подданному: Новиков был когда-то „опасен", надо было мстить и детям: „своя рубашка ближе к телу"—да еще к царственному.

Впрочем, в свое время отец Александра, убитый его друзьями, не оказался „благороднее": вытребовав из Авдотьина разоренного конфискациями Новикова к себе на аудиенцию, Павел 5 декабря 1796 года сказал ему: „Я даю тебе мою руку и слово, что и копейка твоя не пропадет; дай только мне время и верь моему слову" [3]). Новиков воспользовался аудиенцией, чтобы выхлопотать освобождение из Шлиссельбурга некоторых заключенных.

Но—уже следующий год показал, что Павел обманул Новикова: его имущество, кроме родового Авдотьина, продано было постепенно без участия Новикова, казенным способом, за бесценок, для уплаты долга Опекунскому Совету. Павел решительно ничем своего участия к Новикову не проявил. Последний, в свою очередь, никогда к Павлу ни с какими просьбами и напоминаниями о данном им слове не обращался.

К 1818 году, ко времени смерти Новикова,—в России создался и более обширный образованный круг—среди помещиков и купцов, и расцвела—относительно—книга. Но в 1771 году, в „Живописце" (стр. 44), Новиков писал: „Какой бы лондонский книгопродавец не ужаснулся, услышав, что у нас двести экземпляров напечатанной книги иногда

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XXIII, 17508.
[2]) Ее текст приведен у Лонгинова, стр. 0161.
[3]) Там же, стр. 366.

КАРТИНА
ЦЕБЕСОВА.

ПереводЪ съ древней Греческой рукописи на Нѣмецкой, а съ онаго на Россiйской языкЪ.



ИждивенiемЪ Типографической Компанiи.

МОСКВА,
ВЪ Типографiи Компанiи Типографической,
съ указнаго дозволенiя,
1786.

в десять лет насилу раскупятся!" И—такая параллель: в 1772 году Новиков издает свою работу—„Опытъ историческаго словаря о Российскихъ писателяхъ"—первую русскую книгу научно-библиографического содержания, а Почаевская лавра подносит „православным": „Басни Талмудовы от самихъ жидовъ узнанныя". Конечно, рано или поздно одна из сторон должна была победить. Тогда—победа осталась, на время, за почаевским мракобесием: православие было сильнее новиковского христианства. Новиков сделал „попытку независимого общественного самоопределения, по существу нетерпимого для абсолютной власти" [1], критикуя и крепостное право, и злоупотребления правительства и духовенства—то-есть опоры самодержавия. Для представителей последнего—несмотря на их весьма циничное отношение к религии—Почаев был опорою, Новиков—врагом.

В этом отношении, как и в других,—Павел обманул еще раз Новикова и тогдашнее общество: он в 1797 году [2]) не только подтвердил полную предварительную цензуру, но и закрыл все типографии и запретил ввоз книг из-за границы. 18 апреля 1800 года Павел запрещает и продажу литер частным лицам, а 16 июня того же года—печатание школьных книг частными издателями [3]). Наконец, 5 июня того же года он „повелел" запечатать все частные типографии.

Александр I пошел тем же путем: вначале—сделал послабление дворянским общественным кругам, и 31 марта 1801 года—через 20 дней после убийства Павла и занятия трона—отменил запрещение ввозить книги из-за границы и разрешил отпечатать частные типографии [4]). Но уже 14 июня того же года он приказывает обозначать на выходных листах книг, в какой типографии и по одобрению какой цензуры они печатаются. Причина—напечатание книги: „Философъ горы Алаунской или мысли при кончинѣ Государя Павла I" [5]). В 1802 году, 9 февраля, он подтверждает указ 1783 года о вольных типографиях, а 1 апреля—подписывает указ „о непродаже книг, противных законам божиим и гражданским", „под опасением строгого ответа и взыскания по законам" [6]).

Наконец, 9 июня 1804 года издается Устав о цензуре, чтобы просуществовать—с разными оборонительными для самодержавия и православия изменениями—до XX века, в начале которого действовали три цензуры: гражданская, церковная и придворная, а иногда еще и военная.

Как видно по этим частым указам и законам—самодержавие весьма уяснило себе всю опасность честного и защищающего интересы народа, хотя бы осторожно, печатного слова.

Последнее, действительно, все более и более стремилось вырваться из-под царской опеки. Конец XVIII века, с одной стороны,—дал частную

---

[1]) Слова акад. Пыпина, приведены у Боголюбова, стр. 454.
[2]) I Полное Собрание Законов, т. XXIV, № 17811.
[3]) „ „ „ т. XXVI, № 19388 и 19454.
[4]) „ „ „ т. XXVI, № 19807.
[5]) „ „ „ т. XXVI, № 19916.
[6]) „ „ „ т. XXVII, № 20139 и 20210.



НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНІЕ

ОЛЕГА,

ПОДРАЖАНІЕ ШАКЕСПИРУ

БЕЗЪ СОХРАНЕНІЯ ѲЕАТРАЛЬНЫХЪ

ОБЫКНОВЕННЫХЪ ПРАВИЛЪ.

Печатано въ Типографіи Горнаго Училища

1791 года.

типографию богатого помещика Струйского, который как в этой типографии, в селе Рузаевке, Инсарского уезда, Пензенской губернии, так и в Петербурге печатал рабски-льстивые бесталанные оды своего сочинения в честь Екатерины и Павла, печатал с роскошью, на великолепной бумаге и на шелку, с прекрасными гравюрами на меди; с другой—отставной бригадир Рахманинов в своем селе Казинке, Козловского уезда, Тамбовской губ., в 1791 году напечатал сочинения Вольтера. Власти об этом узнали, „друг Вольтера" — Екатерина приказала типографию запечатать, и в 1797 г. она, с 5.025 экземплярами сочинений Вольтера, сгорела.

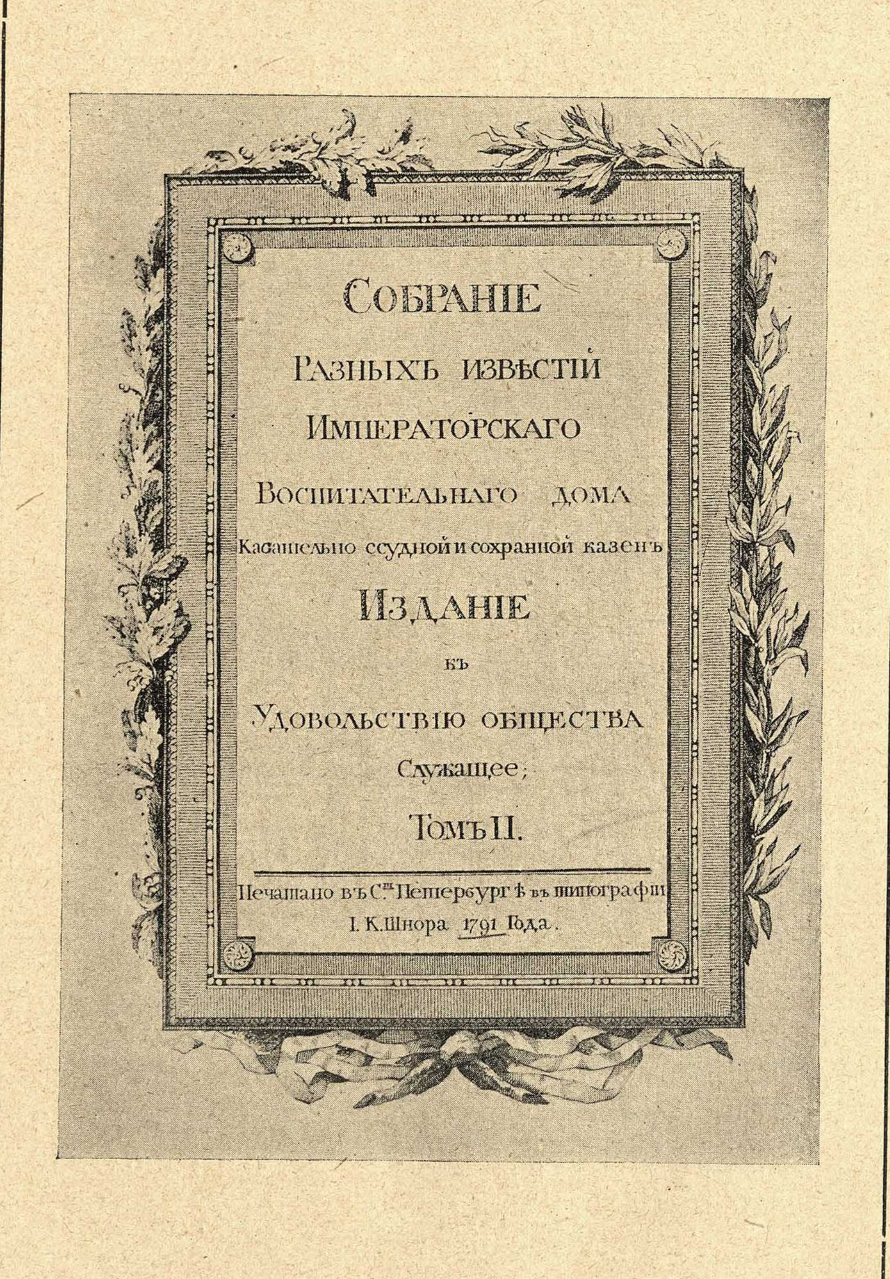
И это—единственные более яркие факты из жизни провинциальных типографий, которые достойны внимания библиолога. Если Москва до 1756 года не имела другой известной типографии, кроме Печатного Двора,—лишь после основания в этом 1756 году Университета при нем была заведена типография,—то в провинции дело обстояло еще хуже. Хотя 24 января 1773 года был издан указ о заведении типографий при губернских правлениях,—но провинция до такой степени не нуждалась в местном печатном слове, будучи слабой потребительницей петербургской и московской книги, что после этого года и до 1884—известный знаток книжного дела в России XVIII века, В. Семенников [1], не отметил в провинции ни одной типографии, кроме открытых еще в 1765 году типографий в Астрахани и Кременчуге—служивших, вероятно, только для мелких казенных заказов. В 1784 году типографии открыты в Калуге и Ярославле, в 1787 г.—в Киеве (не считая церковной при Лавре); в 1788 г.—в Тамбове, в 1789 г.—в Тобольске и т. д. В 90-х годах XVIII века они открываются более быстрым темпом, но главным образом для казенных надобностей.

Расцвет книги во второй половине XVIII века в Европе заметно отразился в России, но главным образом на казенных изданиях, как сочинения Екатерины II. Некоторые из них изданы недурно, в особенности „Начальное управленіе Олега", большой том в лист, печатанный в 1791 г. с виньетками в тексте, прекрасным гравированным заглавным листом и гравированными нотами. Также красиво издана ее „Опера комическая Февей", в 1789 году, в 4°, опять с гравированными выходным листом и нотами. Недурно и казенное издание—Наказа комиссии о сочинении нового Уложения, 1770 года, на четырех языках—русском, немецком, французском, латинском. Есть и сплошь гравированное издание—извлечение из того же Наказа в 11 страниц, 1778 года, с красивым заглавным листом, и „Учреждение Воспитательного дома" в Москве, в трех томах, со многими виньетками, и „Учреждения и уставы" о воспитании юношества, 1774 года, в 2 частях, с красивыми фронтисписами.

Казенные граверы—других не было, не считая граверов лубочных изданий—поставлялись Германией (при Петре—Пикар, Шхонебек, позже Вортман, Эллигер, Яков Штелин, Шмидт), с их русскими учениками:—при Петре—Алексей и Иван Зубовы, позже—Иван Соколов, Герасимов,

---

[1]) „Русский Библиофил" 1911 г., т. VI и VII, статья В. Семенникова о провинциальных типографиях.



СОБРАНІЕ

РАЗНЫХЪ ИЗВѢСТІЙ

ИМПЕРАТОРСКАГО

ВОСПИТАТЕЛЬНАГО ДОМА

Касательно ссудной и сохранной казенъ

ИЗДАНІЕ

КЪ

УДОВОЛЬСТВІЮ ОБЩЕСТВА

Служащее;

ТОМЪ II.

Печатано въ Ст. Петербургѣ въ типографіи

І. К. Шнора 1791 Года.

Евграф Чемесов—чтобы называть более известных. Конечно, их работы не могли создать русской национальной гравюры: слишком сильно было влияние более культурных учителей, в свою очередь находившихся под влиянием французской гравюры того времени. И типографии—лучшие—главным образом открываются у нас французами и немцами; Lorck относит даже историю книгопечатания в России к отделу: „Die Zweige der germanischen Gruppe"; но он несколько увлекается в своем немецком патриотизме, так как Россия заимствует достижения в книжном искусстве не только из Германии, но из Франции и Англии.



В предисловии к книге: „Стихотворенія Анакреона Тійскаго", напечатанной в СПБ, в 1794 году, мы нашли следующее заявление переводчика, поэта А. Львова: „переводить и печатать начал я по милости новых литер, от Дидота привезенных; так и кончить печатание принужден был по желанию типографов, погонявших меня корректурными листами".

Чтобы характеризовать положение типографий в техническом и материальном отношениях, приведем еще не печатавшиеся в России заметки о крупнейших типографиях и граверных этой эпохи, напечатанные в парижском издании анонимного „Voyage de deux français dans le Nord de l'Europe" — Путешествие двух французов по северу Европы— вышедшем в 1796 году в трех томах; том III посвящен России, и Заведующий Музеем старой Москвы П. Н. Миллер любезно разрешил нам воспользоваться частью его извлечений из этого труда, написанного журналистом Альфонсом Фортиа де-Пиль; его спутник, Буажелен де-Кердю, не принимал участия в составлении отчета об этом путешествии.

О типографии Академии Наук в Петербурге де-Пиль сообщает:

„Близь здания, где находятся все коллекции (Академия Наук), есть другое, отдельное, зависимое от Академии, в двадцать четыре окна на пять. Внутри оно разделено на две части; в одной девять печатных станков для немецкого и латинского; кроме того, помещение для всего, что касается географических карт, и прессов для печатания на меди. В другой части—станки для печатания по-русски, зала заседаний, где раз в неделю собираются академики, и зала, где находятся физические инструменты.

Налево от входа находится помещение, где гравируют географические карты.

Рабочих очень мало; мы там видели четырех граверов, занятых вырезыванием печатей для Департамента торговли. Их было только четверо в маленькой комнатке. В другом помещении, отделенном только чем-то в роде коридора, находилось четверо рабочих, занятых раскрашиванием карт.

Граверы зарабатывают всего по 74 рубля в год, на что они должны питаться и одеваться.

Было продано около 2.000 карт России с русскими надписями и почти 800 с латинскими надписями. Эта большая карта составлена из трех досок. Надо заметить, что первая появилась в 1786, а вторая в 1787 году».

«Два пресса для печатания гравюр с медных досок; цилиндры прессов движутся при помощи большого колеса, приводимого в движение двумя людьми. Этот способ неэкономичен ни в смысле времени, ни в отношении рабочих рук; дело не идет быстрее, а занято три человека, тогда как двух было бы совершенно достаточно.

Есть также станок обыкновенного типа; его употребляют для тонких работ.

В правой половине—четырнадцать станков для печатания по-русски, из них девять находились в действии. В обеих типографиях печатают только по-русски, по-немецки и по-латыни.

Лист в четверку (in-4) стоит один рубль за набор и одну копейку с листа за печатание; сверх того—бумага. Лист в двенадцатую (in-12) от 4 до 5 рублей за набор.

Частные лица могут давать заказы в эту типографию...“

Путешественники побывали и в Москве; о Синодальной библиотеке и типографии (на Никольской улице) Пиль сообщает:

„Библиотека находится в ужасном сводчатом здании. Двери и окна железные. Мы прошли через две комнаты, где сохраняются списки и каталоги; в двух других находится приблизительно четыре тысячи томов. Почти все они духовного содержания; 180 томов принадлежали Петру Первому, среди них есть книги на французском, немецком, английском, голландском и итальянском языках“. «В одной из книг с гравюрами, касающимися войны, Петр сделал собственноручные заметки, чтобы указать, одобряет ли он их и достаточно ли тонко они сделаны. Это доказывает, что Петр сам следил за исполнением тех изданий, которые он заказывал“.

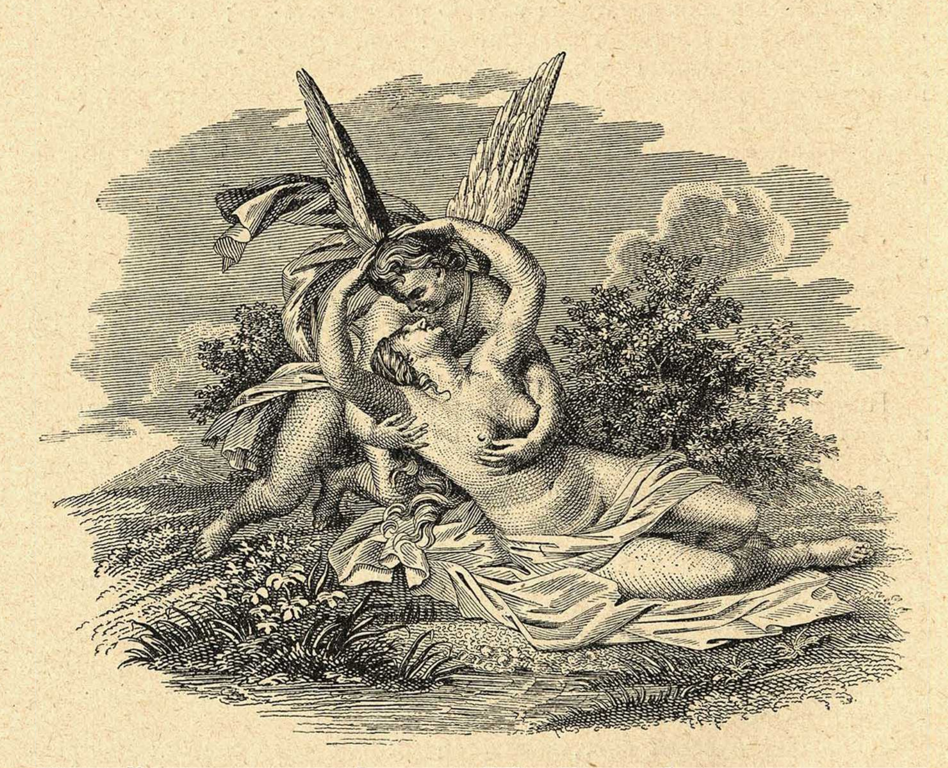
„Собрание русских книг, напечатанных в Москве, состоит из трехсот названий“.

„В типографии 22 стана для книг духовного содержания русских или славянских и два стана для книг гражданской печати и для частных заказов. Другие типографии для книг духовного содержания находятся в Петербурге, где два стана, в Киеве и Чернигове; льют шрифт только в одной печи, и пуд шрифта стоит пять рублей. Буквы и доски гравируют на меди и на дереве, рабочие все казенные крепостные, получают по 36 рублей в год.

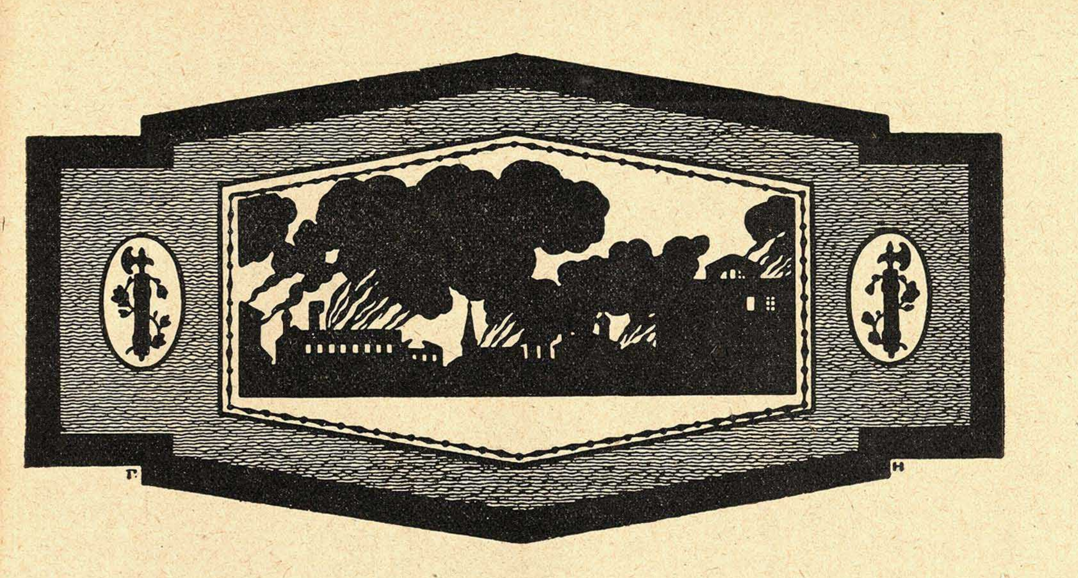
В 1792 году типография получила 50.000 рублей доходу; прежде управление этими доходами было поручено администрации этой типо-

графии, а в настоящее время императрица завладела этими деньгами; они положены в банк и из процентов, которые с них получаются, дают пенсии старым или увечным лицам духовного звания. Здание, в котором гравируют и где сохраняется шрифт для печати, новое.

Для склада книг, напечатанных в этой типографии, имеются огромные помещения. В 1792 году эти книги оценивали в 230.000 рублей. Книги не очень дороги, если судить по русской Библии в трех томах in-folio, которая стоит 5 рублей в листах».



Концовка из оперы „Душенька", СПБ., 1808 года. Гравюра на меди А. Ухтомского по рисунку А. Иванова.



ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

КНИГА В РОССИИ В XIX И XX ВЕКАХ.



РАНЦУЗСКОЕ влияние, характерное для русской книги XIX века, понятно: в конце XVIII века и Россия была захвачена в орбиту Парижа, как законодателя мод и хорошего вкуса. Если даже Англия не устояла в этом отношении, то русское „высшее общество“, мало образованное, особенно было падко на внешний лоск Парижа, что дало так много пищи сатирикам из новиковских и других журналов. Но с „бонмо французского двора“ к нам незаметно просачивалась и французская культура, главным образом в виде беллетристики, меньше—философии Вольтера, Руссо и Дидро. При просмотре в музеях библиотек русских помещиков XVIII века—автору этих строк не раз приходило на мысль, что эти библиотеки могли бы сойти за библиотеки французских дворян, так много в них французской литературы и—иногда—совсем отсутствует русская. Вместе с литературой—к нам переселялись и французские книгопродавцы (Август Семен), типографы, переплетчики, конкурируя с немецкими и побивая их изяществом своих работ. В сущности, Лорк неправ в одном отношении: Россия, как и другие страны Европы, была и под сильным влиянием Франции, иногда—пользуясь для импорта французских новинок посредничеством Германии, иногда, наоборот,—германские новинки получая из Франции. Лишь с середины XIX века, после расцвета германской промышленности, Россия перешла к поставщикам машин, красок, иногда—шрифтов из Германии, и это положение сохранялось до последнего времени.

Так, через Францию из Мюнхена пришла к нем литография. Д. А. Ровинский, со слов известного знатока русской старины М. И. Пыляева, рассказывает, что при вторичном вступлении русских войск в Париж в 1815 году в числе чиновников был барон П. Л. Шиллинг, которому



Выходной лист, гравюра на меди Сандерса, по рисунку Тончи. 1804.

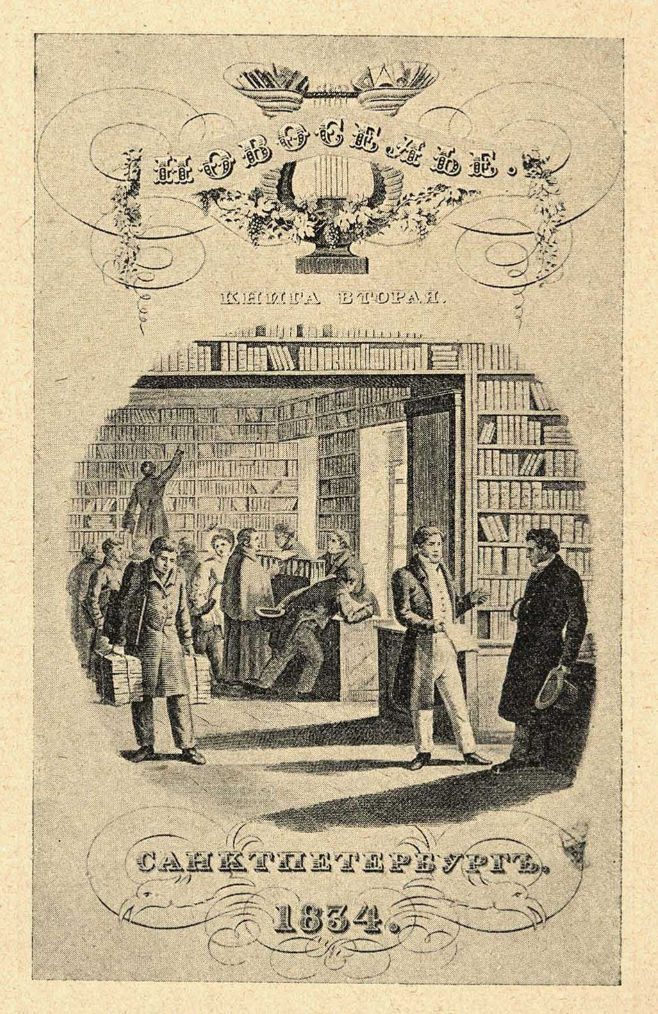
пришлось переписывать (по нескольку раз) некоторые секретные бумаги. Ему сообщили, что в Мюнхене практикуется способ литографирования, который значительно облегчил бы его труд. Шиллинг получил командировку в Мюнхен, привез новинку в Петербург и там был назначен директором первой литографии при Коллегии иностранных дел. Насколько верен рассказ Пыляева—судить трудно, но 12 июня 1817 г. был издан именной указ о штате для литографического заведения при



Гравюра на меди И. Ческого, по рисунку А. Иванова. 1816.

Коллегии [1]). Тем же годом помечена и первая литография—приложение к „Волшебному Фонарю"—сборнику типов петербургских жителей, напечатанному в типографии Плавильщикова. В следующем году, в издании Министерства полиции: „Объ общественномъ призрѣнiи въ Рос-

[1]) I Полное Собрание Законов, т. XXXIV, 26919.

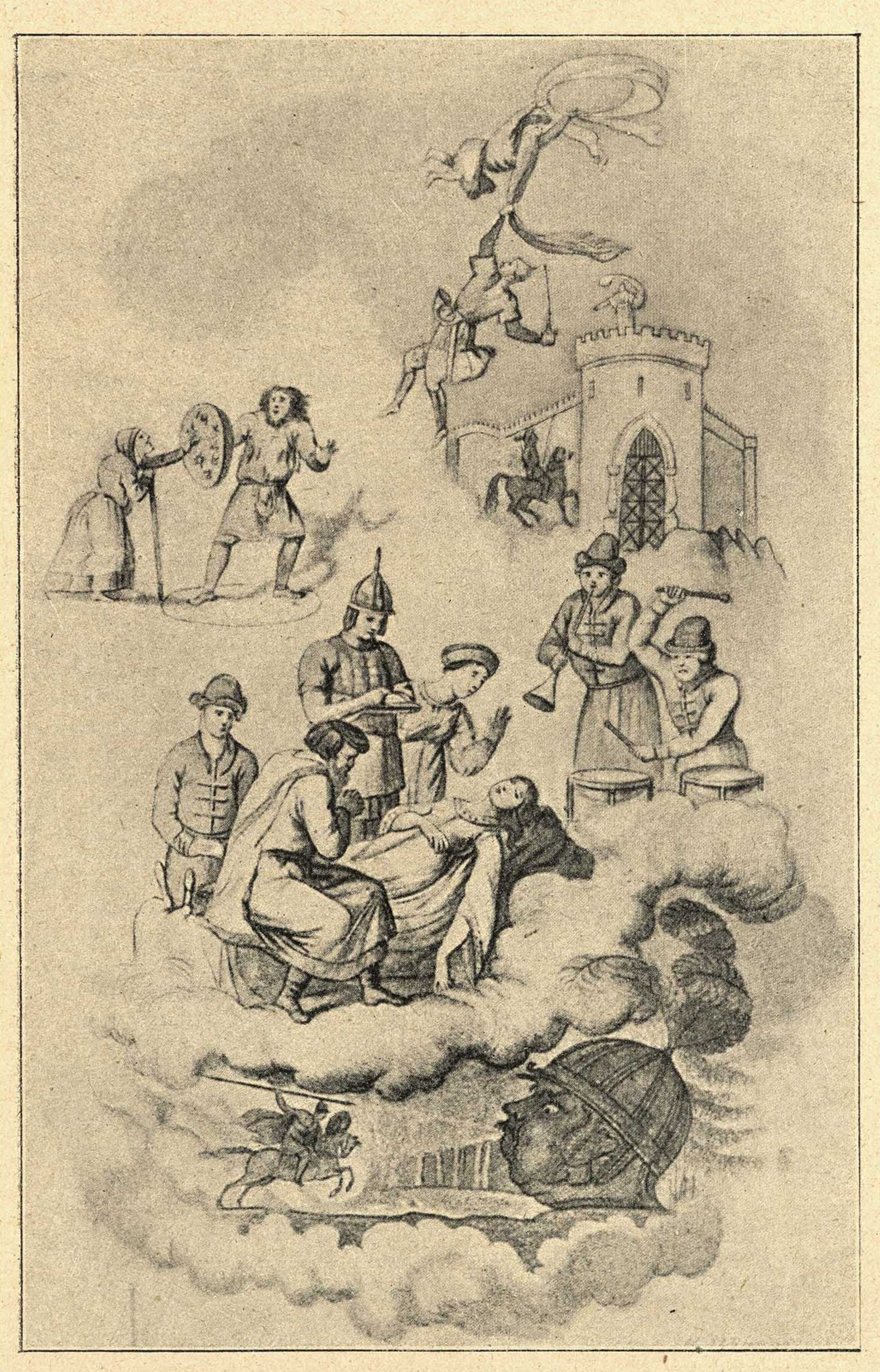


Выходной лист второй книги „Новоселье".
Книжная лавка Смирдина. На переднем плане—Пушкин разговаривает с Вяземским.

сіи", помещена виньетка, рисованная Венециановым и исполненная литографией [1]).

Но в это время литография еще не получила большого распространения в России, и царит гравюра на меди—чистым резцом или офортом. Сменяя казенных граверов XVIII века, у нас появляется ряд талантливых граверов, иностранцев и русских, выполняющих свои и чужие композиции, между ними очень изящный Сандерс (Saunders), три гра-

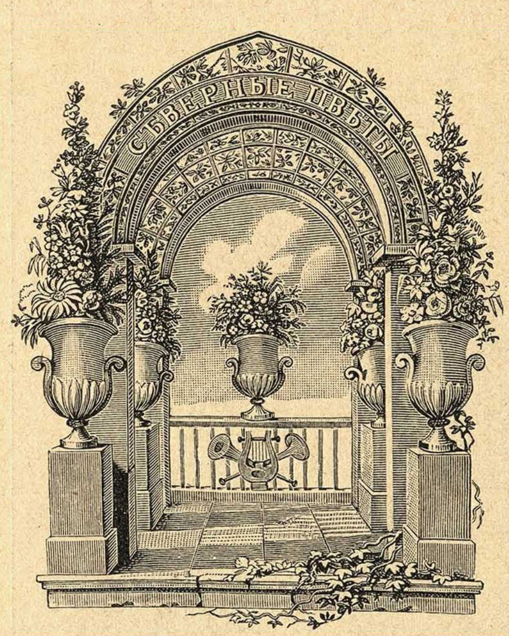
[1]) О литографии см. В. Я. Адарюков: „Очерк по истории литографии в России", СПБ. (1911 г.).



Фронтиспис И. Иванова к „Руслану и Людмиле" А. С. Пушкина в первом издании 1920 года.—Гравюра на меди М. Иванова.—Увеличено.

вюры которого к „Анакреонтическимъ пѣснямъ“ Державина 1804 г.— фронтиспис, заглавный лист и концовка—вполне соперничают с лучшими французскими офортами XVIII века, не имея в себе, правда, ничего русского. Тот же Сандерс—главный гравер великолепной „Эрмитажной галлереи“ 1805—1809 годов, с 75 снимками с лучших картин Эрмитажа, напечатанных в двух томах (третий том был изготовлен, но не вышел) на трех сортах бумаги, в том числе и на ватманской.

В „Эрмитажной галлереѣ“, рядом с именем Сандерса, мы встречаем и Ческого, Ивана Васильевича—одного из лучших граверов России, происходившего из крепостных крестьян, в детстве проявившего большой талант и взятого в 1791 г. в Академию Художеств; через два года к нему присоединился его брат, Козьма. Впоследствии оба получили звание академиков. Ивану Ческому принадлежит много иллюстраций к книгам первой половины XIX века, из них назовем—два заглавных листа к „Опытамъ в стихахъ и прозѣ“ К. Батюшкова, СПБ, 1817 год, заглавный лист и две иллюстраций к книге: „Тассовы мечтанія“, СПБ, 1818 г., четыре гравюры к „Баснямъ Крылова“ 1825 г.,ряд выходных листов и иллюстраций к альманахам-ежегодникам, издававшимся у нас, по примеру европейских стран, в виду трудности получения разрешений на журналы, широким потоком около времени декабристов и до сороковых годов, во главе с прелестными „Невскимъ Альманахомъ“ (1825—1832 гг.), „Сѣверными Цвѣтами“ (1825—1832 г.г.), „Полярной Звѣздой“, где рядом с Ческим выделяются другие граверы—из них крупнейший Галактионов, Степан Филиппович (1778—1854 г.г.), воспитанник Академии Художеств с 1785 г., академик с 1808 г., — подражавший в своей манере английским граверам [1]), исполнивший много видовых гравюр большого размера, еще больше иллюстраций к книгам, из которых—одинаково отличных—назовем гравюры к басням Хемницера 1817 г., басням Измайлова 1816 г., басням Крылова 1815 и 1825 годов, сочинениям Державина 1831 года, гравюры в трех названных выше сериях



Фронтиспис Лангера к „Сѣвернымъ Цветамъ“.

[1]) Д. А. Ровинский: „Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков, СПБ. 1895, стр. 12.

альманахов и в двух альманахах Смирдина: „Новоселье“, СПБ, 1833 и 1834 г.г. В 1823 г. он начал издавать серию листов: „Литографическая школа сельских видов“, из которых Ровинскому известно 10 листов. В 1821—24 годах Общество поощрения художников издало его серию, им самим нарисованную и литографированную, видов Петербурга. В это время более дешевая литография начинает выдвигаться, и в некоторых альманахах мы встречаем литографированные обложки и рисунки.

Рядом с Ческим и Галактионовым стоят: Иванов, Михаил Афанасьевич, с его гравюрами к басням Крылова 1815 года, сочинениям Озерова 1828 г., заглавными листами к сочинениям Жуковского 1817 года и басням Хемницера 1820 г., и другой талантливый гравер, Андрей Григорьевич Ухтомский, замечательный своей изобретательностью в гравировальном деле, пользовавшийся для гравирования всеми известными тогда манерами, изобретший самостоятельно гравировальную машину, которая, впрочем, никогда не была в деле, будучи в 1821 г. приобретена Академией Художеств для Печатной палаты при ней. Ухтомский дал исполненные в ложноклассическом стиле гравюры к „Фингалу“ Озерова 1808 г. (акватинта) и часть гравюр к сочинениям Озерова 1828 г., одну гравюру к „Шильонскому узнику“ Жуковского и семь гравюр к опере на сюжет „Душеньки“, издания 1808 года.

„Душенька“—подражание Богдановича в стихах „Амуру и Психее“—пользовалась тогда, кажется, наибольшим успехом: она издана с XVIII в. по 1838 год больше десяти раз, некоторые издания с иллюстрациями, подражание французским. В 1837 году было выпущено миниатюрное издание „Душеньки“, напечатанное в типографии Экспедиции Заготовления Госуд. Бумаг мелким шрифтом, некоторые экземпляры—на веленевой бумаге, с рисунками на тонкой китайской бумаге, некоторые на розовой бумаге. В этом издании три литографии, исполненные П. Ивановым.

Но выше всех этих талантливых граверов, по авторитетному мнению Д. Ровинского, стоит Николай Иванович Уткин (1780—1862 г.), также находившийся под влиянием французских (его учитель в Париже Бервик), немецких (его учитель в СПБ. Клаубер) и английских (его друг Робинзон) граверов. К сожалению, знаменитый, как портретист,—Уткин мало иллюстрировал книги; известны его портреты Пушкина, повторенные много раз в изданиях сочинений великого писателя.

В 1839 году вышло замечательное издание иллюстраций к „Душеньке“ графа Федора Толстого—62 очерковых (контурных) гравюры, в продолговатый лист, исполненных на меди. При всей неминуемой холодности и условности очерковых гравюр,—эти иллюстрации к „Амуру и Психее“ считаются одними из лучших в Европе.

Этим изданием заканчивается расцвет русской иллюстрированной книги с гравюрой на меди,—расцвет, запоздавший по сравнению с Францией на несколько десятков лет. Интересно проследить, как отсталая в экономическом отношении страна, сначала—запаздывая, затем—по мере развития русской промышленности—все более идя в ногу, перенимала в области графических искусств нововведения Франции, потребность в которых вызывалась там экономическими причинами.

Так, дешевый сравнительно с кожаным переплетом рекламный картонаж с печатным на нем текстом появляется на Западе в конце XVIII века,—у нас первую книгу в печатном картонаже автор встретил от 1801 г.; это—„Нѣкоторыя черты о внутренней церкви...“, сочинение Ив. Влад. Лопухина, СПБ., 1801 г., где, кроме одной символической гравюры вне текста, имеется белый атласный картонаж, с отпечатанными на нем—на передней и задней крышке и корешке—гравюрами мистического характера: передняя—пылающее сердце в облаках, задняя—человек, взбирающийся на каменистые горы по узкой тропе с тяжелой ношей на спине.

Вероятно, что такие картонажи были и раньше годом-двумя. Печатные обложки в это время также начинают прививаться в России. К сожалению, до сих пор не удалось точно установить, в каком году они появились у нас впервые.

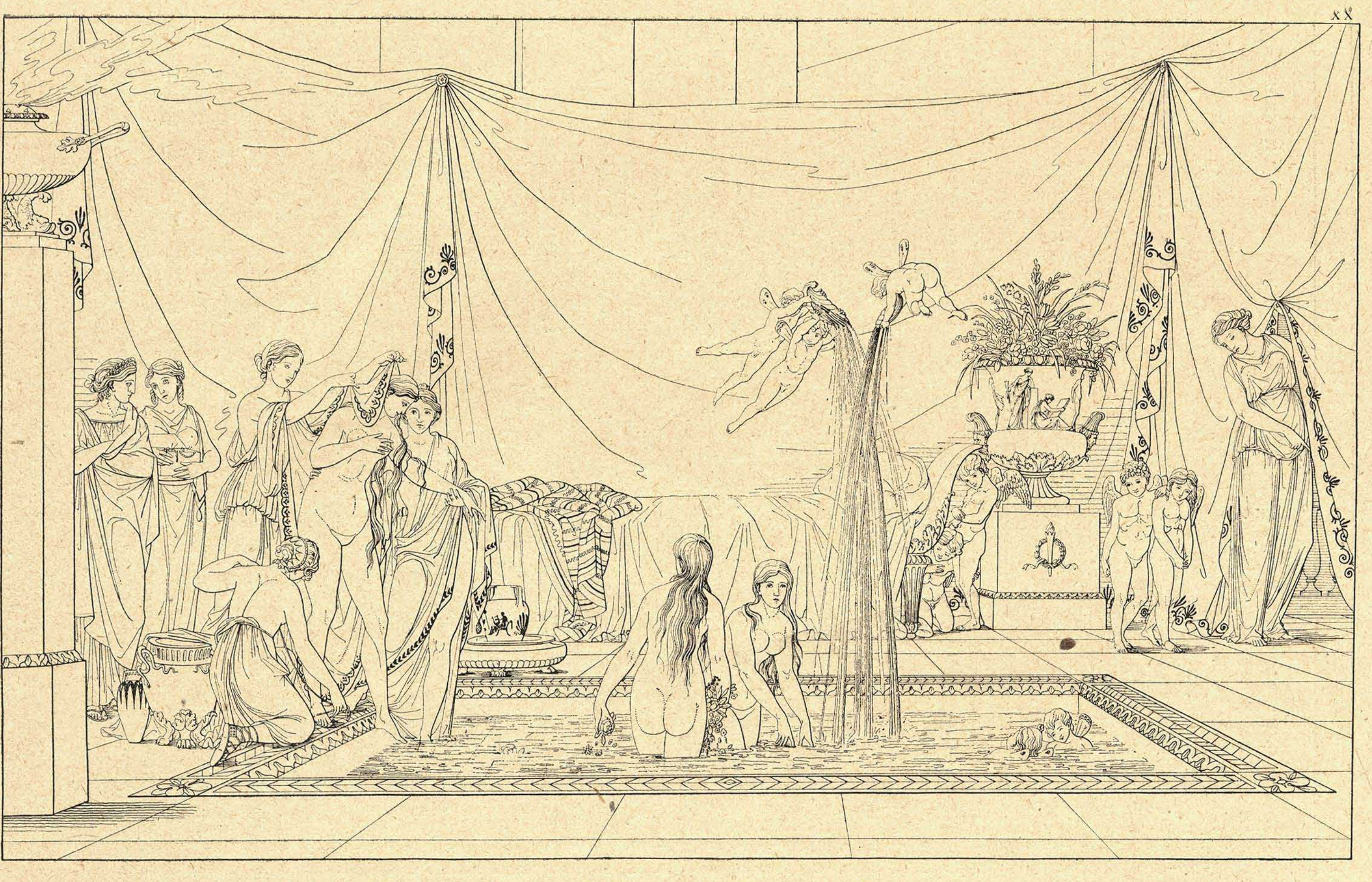
Но печатная обложка, исполненная гравюрой, очень дорога, и мы видим, что уже в первом десятилетии XIX века переходят на простой набор обложки шрифтами.

Стремление к удешевлению книги диктует позднее—переход от иллюстрирования гравюрами на меди к литографии; но расцвет ее можно наблюдать у нас лишь во второй половине XIX века, а в сороковых годах—мы не можем не видеть успеха гравюры на дереве; является такой замечательный жизненный иллюстратор, как Александр Алексеевич Агин (род в 1826—год смерти неизвестен, от 1865 до 1870 года), нарисовавший 88 рисунков к „Ветхому Завету“ (СПБ. 1846 год)—исполненные еще контуром на стали академиком Афанасьевым; в том же 1846 году выходят знаменитые сто рисунков к „Мертвым душам“ Н. В. Гоголя—гравированные на дереве Е. Бернардским. Характерно, что издание это выходит в 18 выпусках, дав только 72 рисунка, а 28 рисунков, из-за конфликта между издателями—Е. Бернардским и его компаньоном—увидели свет только в 1892 году [1]).

Еще ранее—в 1841 году—вышло „первое русское роскошное издание“ с гравюрами на дереве—„Наши, списанные с натуры русскими“ (вспомните опять, что в том же году Кюрмер в Париже издает в выпусках, с гравюрами на дереве—„Французы, изображенные ими самими“). „Наши“—действительно прекрасное издание, рисунки в котором исполнены Тиммом, Щедровским и Шевченко и резаны на дереве лучшими граверами того времени—Клодтом, Неттельгорстом, Дерикером и Линком; шрифты отлиты в лучшем словолитном заведении Петербурга, у Ревильона.

Его издатель, Я. А. Исаков, сообщил на обложке седьмого выпуска, что всего подписалось 800 подписчиков; на обложке 1-го выпуска указано, что Кюрмер получил на „Французов“ 22.700 подписок. Издание „Наших“ давало убыток и прекратилось на 14-м выпуске; по расчету издателей, подписка на 1.500 выпусков покрыла бы все расходы, но

[1]) См. монографию К. С. Кузьминского: „Художник-иллюстратор А. А. Агин, его жизнь и творчество“, Москва, 1913.



Из альбома гравюр Ф. Толстого к „Душеньке“ Богдановича.

стольких охотников приобрести „первое русское роскошное издание"— среди наших помещиков и купцов не оказалось.

Факт не единичный: первое собрание сочинений Пушкина, изданное в 1838—41 годах Экспедицией Заготовления Государственных Бумаг, лучшей из казенных типографий России, открытой в 1818 г.,—в 11 томах, в 1845 году распродавалось—за полцены, вместо 20 руб. по 10 р. серебром на веленевой бумаге и по 8 руб. на простой. Соответственное—мало лестное для русской культуры—объявление было помещено в журналах и газетах [1]). П. Н. Столпянский рисует книжную торговлю того времени весьма мрачными красками.

Издание „Наших"—несмотря на то, что все граверы—иностранцы, печатание производилось в типографии „Journal de St-Pétersbourg," напечатано оно в подражание „Французам" Кюрмера,—действительно русское—не только по содержанию, но и по характеру рисунков, хотя и выполненных под влиянием Гаварни. При его сравнении с иллюстрированной книгой начала XIX века—бросается в глаза одна характерная черта: большинство гравюр на меди в книгах времени Александра I—или копии с немецких и французских образцов, или сделаны по оригинальным рисункам русских художников, которые могут смело сойти за иностранные, до того мало в них национального; сказывается зависимость русских иллюстраторов от их западных учителей. Виньетки, заставки и концовки к Державину, к басням русских писателей—Крылова, Измайлова, Дмитриева—кроме тех, где изображены русские в их характерных костюмах—отлично ужились бы в парижском издании басен Лафонтена, настолько в них было мало русского. Другая характерная особенность—бедность иллюстраций в изданиях начала XIX в. и богатство—в сороковых годах: обычно в изданиях времени Павла и Александра I—одна, а иногда—две-три гравюры; в „Наших"—их больше сотни, в тексте и вне текста. Причина того и другого явлений, конечно, чисто экономическая: во Франции XVIII век дал много богатых покупателей, привлекаемых эротическим содержанием изданий или славой авторов; книга могла быть дороже. В России начала XIX века можно было рассчитывать только на русских покупателей, а слой образованного дворянства и купечества был очень тонок. Тиражи книг, при этом условии, были гораздо меньше, а дорогая работа гравера на медной доске окупается, давая возможность удешевить издание, лишь при значительном числе покупателей. Отсюда—впоследствии - и переход, начиная с альманахов, к национальному русскому творчеству, так ярко выразившийся с сороковых годов: иностранные иллюстраторы и граверы были очень дороги, русские гораздо дешевле; работа на деревянных досках—много быстрее работы на медных пластинках, поэтому опять-таки дешевле. Отсюда и постепенный отказ от иностранных граверов-гастролеров, замена их русскими—начавшаяся еще с XVIII века; отсюда и переход к дешевой гравюре на дереве. Но дешевизна последней, еще более ощутительная благодаря возможности

---

[1]) П. Столпянский: „Книжная торговля в СПБ. в Николаевскую эпоху" „Русский Библиофил", 1911 г., т. II.

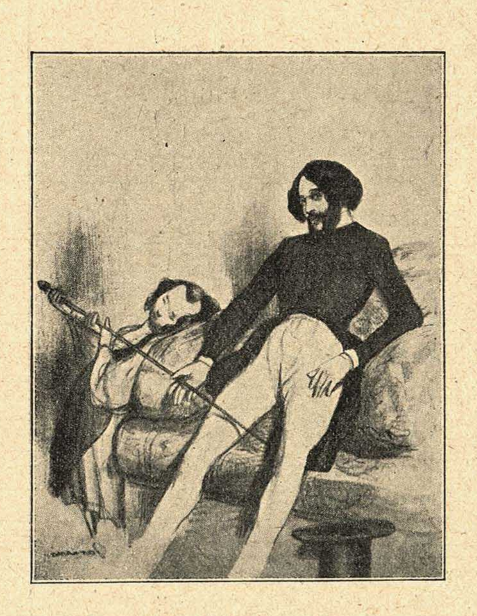


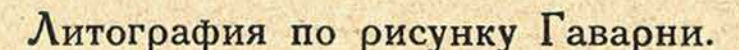
За чайным столиком весной
Под липками, часу в десятом,
Сидел помещик столбовой,
Покрытый стеганым халатом.

Рисунок А. Агина, грав. на дереве Е. Бернардским, к „Помещику“ Тургенева. Из „Петербургского Сборника“, изданного Некрасовым. СПБ. 1846.

печатания ксилографии вместе с текстом,—дает возможность увеличивать количество рисунков в тексте. Поэтому—целая сотня рисунков в „Наших“ и стоящих рядом с ними изданиях 40-х годов как выше перечисленных, так и далее указанных.

Среди иллюстраторов „Наших, списанных с натуры“ стоит Тимм, Василий Федорович—художник-академик, сыгравший очень крупную роль в развитии русской иллюстрации—в ее графико-иллюстративной, а не технической стороне. Несмотря на влияние Гаварни и других французских иллюстраторов того времени,—влияния, от которого не уберегся, кажется, ни один крупный иллюстратор в России и многие





Литография по рисунку Гаварни.

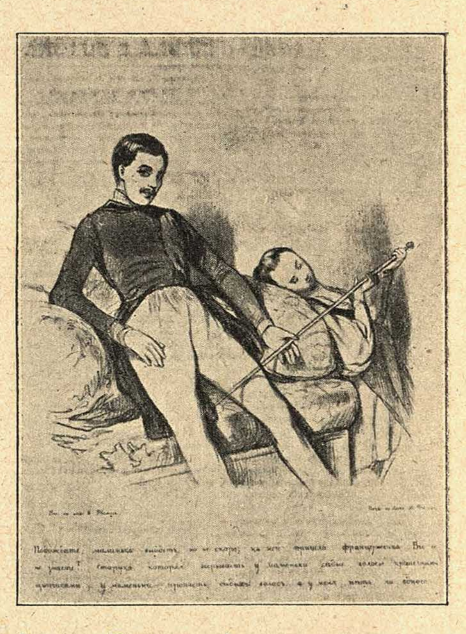


Рисунок Тимма в „Листкѣ для свѣтскихъ людей“.

в Европе,—он, несомненно, глубоко-национален, он—один из тех немногих „праведников“, рядом с Агиным и Боклевским, благодаря таланту которых самобытность русской книги — в смысле ее иллюстрирования—не подлежит сомнению.

Если назвать более значительные издания, Тимм дает сотню виньеток, заглавных букв с рисунками, заставок к „Сенсаціямъ и замѣчаніямъ г-жи Курдюковой“, И. Мятлева, в 3 частях-томах, СПБ. 1840—44 годы — и его иллюстрации создают отчасти успех этой книги. В 1844 году выходят „Коммеражи“ того же автора, с 29 прелестными рисунками Тимма, опять гравированными на дереве.

В том же 1844 году он рисует для знаменитого петербургского издателя художественных литографий и гравюр, торговца картинами Дециаро, рисунки для литографий, выпущенных под заглавием „Costumas

russes“—в числе 24 литографий, „Croquis russes“—шесть и „Attelages russes“—три листа.

Уже в 1843 году появляется „Листокъ для свѣтскихъ людей“—журнал, посвященный модам и „модной жизни“,—первый русский еженедельный журнал художественного (в техническом отношении) типа, где многочисленные рисунки Тимма исполнены то на дереве, то литографией. А с 1851 года сам Тимм издает „Русскій Художественный Листокъ“—самое значительное и по своим размерам и по содержанию иллюстрированное издание того времени. „Р. Х. Листокъ“ издавался по 1862 год, выходя три раза в месяц,—всего 432 выпуска, в каждом из которых помещена—как отдельная картина—одна литография. Это—полное торжество не только литографии, но и русской национальной иллюстрации; сам талантливый художник, положивший колоссальный труд на это издание, говорит в предисловии по поводу рисунков: „Целью и сюжетом этих рисунков служит все замечательное в России, все близкое русскому сердцу и все драгоценное для русской жизни, с исключением всего иностранного, не касающегося России“ [1]).



Страница из „Русского Художественного Листка“.

Тот же принцип руководил, очевидно, работой третьего из крупнейших иллюстраторов в России того времени, занимающего почетное место рядом с Агиным и Тиммом,—Боклевского, Петра Михайловича. Расцвет его деятельности—годы издания „Художественного Листка“;

[1]) См. монографию В. А. Верещагина, из серии „Русская Карикатура“: „В. Ф. Тимм“. СПБ. 1911 г.

главные его работы—иллюстрации к Гоголю и Островскому, нанесенные на камень в его собственной литографии в Москве. В 1858 году выходит первый—и единственный выпуск его „Галлереи Гоголевскихъ типовъ", 14 литографий, в 1863 году—пять сцен из „Ревизора" („Бюрократическій катехизисъ"), в 1860 г.—тридцать литографий к сочинениям Островского, в шести выпусках. Его рисунки по содержанию глубоко-



П. Боклевский—Из иллюстраций к „Мертвым Душам". Ноздрев.

национальны, хотя многие из них—сатирического и карикатурного характера и мало льстят русскому патриотизму.

Но—работы Боклевского и Тимма были лебединой песнью художественной иллюстрации эпохи упадка дворянства в России; освобождение крестьян, реформы шестидесятых годов, более широкое развитие образования в стране создают в этот период многочисленных, но небогатых покупателей, интересующихся—пока—содержанием книги, а

ЛИСТОКЪ ДЛЯ СВѢТСКИХЪ ЛЮДЕЙ.

ПРОГРАММА ИЗДАНІЯ.



Листокъ для Свѣтскихъ Людей, журналъ Парижскихъ и Петербургскихъ модъ, издававшійся у насъ постоянно въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, съ наступающаго 1843 года, не выходя изъ прежней своей программы, подъ новою литературною редакціею, значительно распространится въ отношеніи сообщаемыхъ имъ извѣстій о модахъ, и преимущественно въ отношеніи художественномъ. Какъ и прежде, сферу *Листка для Свѣтскихъ Людей* будутъ составлять



въ частномъ и обширномъ значеніи своемъ, и

МОДНЫЙ СВѢТЪ,

въ его волшебномъ разнообразіи, неуловимыхъ прихотяхъ, безпрерывной пестротѣ. *Листокъ* будетъ служить живою хроникою модной жизни Петербургской, будетъ передавать вѣсти моднаго свѣта заграничнаго, особенно Парижскаго, и для достиженія предполагаемой цѣли, прибѣгаетъ къ помощи художествъ. Модные рисунки свои онъ будетъ разнообразить до безконечности: опредѣлить границы разнообразія рисунковъ столь же трудно, какъ и опредѣлить границы прихотямъ моды и фантазіи художника.

Не довольствуясь этимъ, *Листокъ*, стараясь вполнѣ достигнуть назначенія своего — *для свѣтскихъ людей* — значительно усовершенствуетъ свой наружной видъ, и будетъ украшать статьи о модахъ и модной жизни бойкими и остроумными гравюрами на деревѣ, рисованными В. Тиммомъ.

Ежемѣсячно будутъ выходить четыре нумера *Листка*. Онъ будетъ печататься, на лучшей веленевой бумагѣ, въ четвертую долю листа, со всевозможною типографскою роскошью. Присмотръ за изданіемъ принялъ на себя А. А. Плюшаръ. Сорокъ восемь нумеровъ Листка, или годовое изданіе, составятъ разнообразный Альбомъ, наполненный воспоминаніями Петербургской жизни въ продолженіе года.

Не смотря на увеличеніе объема и содержанія *Листка для Свѣтскихъ Людей*, подписная цѣна его остается прежняя:

25 руб. асс. безъ доставки или пересылки,
30 руб. асс. съ доставкою или пересылкою.

Подписка принимается, въ С. Петербургѣ: въ книжномъ магазинѣ А. А. Ольхиной, на Невскомъ Проспектѣ, въ домѣ Завѣтнаго, насупротивъ Александринскаго Театра; въ Москвѣ у книгопродавцевъ Урбена и Рено. Гг. иногородные благоволятъ обращаться въ Газетную Экспедицію С. Петербургскаго Почтамта.



ЛИСТОКЪ.

ИСТОЛКОВАНІЕ ЛЮБВИ.



«Что есть любовь!»
Спросилъ меня Петровъ,
Мой дворникъ, стражъ, блюститель дома.
«Любовь мнѣ какъ-то незнакома...»
— Не правда, врешь, дуракъ!
Ты только говоришь не такъ.
Любовь есть то, къ чему душа стремится;
Любовь есть то, чѣмъ сердце веселится,
И безъ чего прожить намъ мудрено... —
«А, понялъ я!... Любовь есть — пѣнное вино!»

И. Мятлевъ.



не ее внешностью. Художественный вкус—и далеко не изысканный,—создается у новых читателей позже, да и то в наиболее обеспеченных, имеющих много свободного времени буржуазных кругах. С шестидесятых годов начинается упадок иллюстрированной книги и в России. Борьба общественности с самодержавием бросила более чуткий и наиболее культурный элемент общества в сторону интересов, далеких от эстетики,—и бойко раскупались книги богатые содержанием и удешевленные благодаря отсутствию даже дешевых литографий или рисунков с дерева.

Россия не может похвалиться и красотою прижизненных изданий своих великих писателей. Все сочинения А. С. Пушкина, изданные при его жизни,—очень скромны: один фронтиспис к „Руслану и Людмиле" 1820 года, рисованный И. Ивановым и гравированный М. Ивановым, четыре прекрасных гравюры к „Бахчисарайскому фонтану" 1827 года, без подписи художника, гравированные Галактионовым,—вот и все, кроме шести плохих гравюр к „Евгению Онегину" в „Невском Альманахе" на 1829 года, с рисунков Нотбека. Слишком мало—по сравнению с сотней превосходных иллюстраций к парижскому изданию „Шагреневой кожи" Бальзака 1838 года и полутысячей—к его „Смешным сказкам" 1855 года. Сочинения Лермонтова, изданные при его жизни, и посмертное издание тоже выходили без иллюстраций, а Боклевский—как мы видели—издал свои иллюстрации к „Ревизору" без текста. Оно и понятно: в условиях русской общественности писатели были далеки от мысли о богатых изданиях своих сочинений. А. С. Пушкин писал П. А. Плетневу в 1835 году, по поводу издания альманаха, куда должно было войти его „Путешествие в Эрзерум": „Лангера заставь... нарисовать виньетку без смысла. Были бы цветочки, да лиры, да чаши, да плющ..." [1]). Гоголь высказывается решительно: по поводу предложения Бернардского—уступить ему второе издание „Мертвых душ" с рисунками Агина—он пишет Плетневу из Рима в начале 1846 года: „Художнику Бернардскому объяви отказ... Я враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством... нужно, чтобы для того и самое сочинение было классическим..." [2]).

Взгляд русской интеллигенции—не потому, что она была „врагом" иллюстрации—был тот же, но психология была иная: „не до жиру, быть бы живу". Издателям, конечно, такой взгляд был на руку: расходов меньше. С шестидесятых годов падают—как мы видели—не только в России иллюстрированные книги, и не только иллюстрированные: шрифты становятся совсем серыми и обыденными, бумага тоже хуже и хуже—чтобы к концу века из прекрасной сравнительно тряпичной стать древесной—серой и ломкой.

Россия—и не только Россия—не может похвалиться и красотою своих шрифтов с половины XIX века. По большей части—они четки, прак-

---

1) Переписка Пушкина, изд. Академии Наук. СПБ. 1911 г., т. III., стр. 238.

2) К. С. Кузьминский: „Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество". Москва. 1910.



Врубель. Иллюстрация к „Демону“ Лермонтова.

тичны, не утомляют заметно глаз, но они далеки от идеала. Шрифты Антона Демея при Петре—были очень красивы в буквах, скопированных точно с эльзевировских, и неудачны своим диким по размерам Ъ, своими s и типично-славянскими буквами. Постепенно под влиянием русских мастеров они становятся все более и более русскими, но под тем же влиянием они делаются еще менее изящными. В конце XVIII и в первой половине XIX в. в России постепенно воцаряются и начинают господствовать прекрасные шрифты, отлитые у Дидо по его рисункам, затем—опять-таки по типу Баскервилля—Бодони—Дидо—в Москве у Августа Семена и Ревильона, так-наз. „английского“ типа (название идет, вероятно, исторически от Баскервилля), в начале тридцатых годов постепенно—то в одной, то в другой типографии—исчезает эльзевировское m и заменяется т—по образцу заглавного Т. Но — переход к отливке шрифтов и у нас безвкусно, „на скорую руку“ дает во второй половине XIX века те мало изящные типы обычных шрифтов, которые до сих пор господствовали в России. За два века существования гражданского шрифта— у нас нет ни одного сведения об участии в рисовании литер хотя одного из наших крупных художников. В результате—безвкусица, вполне соответствующая безвкусице русского дворянства и буржуазии, не создавшей своего стиля и жившей мешаниной из разных стилей [1]).

Даже такое—лучшее из русских казенных графических предприятий, как Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, за сто лет своего существования не создало ни красивой книги, ни безупречного по красоте русского шрифта, в своих попытках дать стильный русский шрифт, дав только псевдо-славянские угловатые и архаические шрифты да микроскопический шрифт, отлитый из серебра (?) „Басен Крылова“ 1857 года, самой маленькой книги в России, размером $2 \times 1\frac{1}{2}$ см. Назначение этого издания было—показать Европе высоту нашего типографского искусства, в котором все же не было ничего оригинального: микроскопический шрифт перед этим был создан Анри Дидо, да и назначение такого шрифта—печатание никем не читаемых любопытных в техническом отношении игрушек, а не книг для чтения.

По этим причинам, очевидно, русские библиографы всегда уделяли максимум внимания содержанию книг, меньше внимания—иллюстрированию и никакого внимания—их внешности, истории шрифтов, печатанию иллюстраций, бумаге, обложкам,—вообще их техническому совершенствованию.

Но фактическая монополия на высшее образование помещиков и буржуазии создала в начале XX века в России большие кадры образованных и обладающих капиталами людей, естественных—при своей образованности—покупателей более дорогих изданий; и повторилась

[1]) Показательно, что великолепные иллюстрации А. Д. Афанасьева к „Коньку-Горбунку“ в русском карикатурно-народном духе появились в юмористическом журнале „Шут“ 1897 г., исполненные литографией, но весьма не роскошно, а превосходные иллюстрации Агина и других—русские типы—к „Тарантасу“ гр. В. А. Соллогуба изданы только один раз, в 1845 году.

та же картина, что в Западной Европе—началось возрождение русской художественной книги.

Конец XIX века увеличил тиражи книг и в России во много раз, и художественная книга могла иметь материальный успех. Опыты в этом направлении были удачны,—и мы видим, что с начала XX века в России начинается расцвет книжного искусства; центр внимания издателей и типографов обращен, конечно, на наиболее эффектный и украшающий элемент книги—иллюстрацию; группа художников новых течений, находящаяся под сильным влиянием западных исканий, некоторые—под явным влиянием Бердслея и Ропса, другие—увлеченные французской иллюстрированной книгой XVIII века и русской—времен до Пушкина, объединенные вокруг журнала „Мир Искусства" в Петрограде и издательства „Скорпион" в Москве, с 1901 года создают новую русскую иллюстрацию. Характерно, что не одно или два, а целый ряд имен выдающихся художников должен быть назван, чтобы дать представление, и притом неполное, об этом взрыве интереса представителей искусства к книге и ее украшению; это течение имело своими яркими и крупными выразителями таких талантливых—безотносительно к их направлению — художников-графиков, как А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, И. Билибин,— работы которых с 1900 года появлялись в „Мире Искусства", И. Н. Павлов, К. Сомов, Н. Рерих, Г. Нарбут, С. Чехонин, С. Судейкин, Д. Митрохин, Врубель, К. Ф. Юон, позже—А. И. Кравченко, В. Фалилеев—полтора десятка имен только крупных художников, создавших красоту новой русской книги.

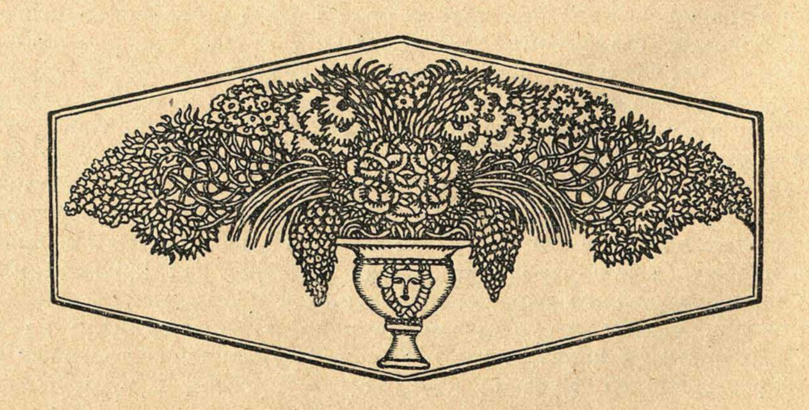
Их всех—столь разных по направлению и дарованиям, порою глубоко чуждых друг другу—объединяет одно общее: создать в книге не картину, а именно книжную иллюстрацию. Это приспособление изобразительного искусства к книге могло итти, конечно, только в одном направлении: учет технических особенностей воспроизведения иллюстраций в книге—в целях достижения наибольшего красочного эффекта. В техническом воспроизведении картина многокрасочная, с сотней оттенков цветов и богатством переходов тонов,—проигрывает в своем эффекте, помимо сложности и дороговизны воспроизведения; неизбежная при цинкографировании такого рода картин сетка—обычно заметная и простым глазом—или мешает художественности рисунка—при крупной сетке, или чрезвычайно затрудняет—при очень мелкой сетке—печатание клише, требуя опытности и искусства, которым обладают немногие. Но в распоряжении художника остаются линии, точки, целые пятна—которые точно и без посредства сетки воспроизводятся штриховыми клише. И мы видим, что, идя по следам Бердслея, Валлотона и других европейских графиков,—наши художники широко используют бесконечные возможности контраста белых и черных пятен и достигают здесь необычайной виртуозности, давая шедевры как книжной иллюстрации и внутреннего украшения книги, так и обложки.

Конечно, успехи этого движения надо отнести всецело на счет быстрого развития капитализма в России и увеличения торговых сношений с заграницей. Русский капиталист—торговец и промышленник

XX века, прекрасно поняв, что образованность—лучшее орудие при округлении капиталов, отправляет своего сына в высшее учебное заведение. Последний, получив образование,—заводит обязательно библиотеку, и, иногда мало интересуясь ее содержанием, хочет, чтобы в его кабинете или гостиной в числе украшений фигурировал книжный шкап. В богато убранном кабинете и книги должны выглядеть красиво. Отсюда—попытки наших издательств для буржуазии давать красивые издания в красивых переплетах.

Это стремление нового буржуа показать своим знакомым и клиентам культурность имело свою хорошую сторону: оно весьма развило к Октябрьской революции технику издания книги в России. Изящная иллюстрация должна быть напечатана рядом с красиво набранным текстом; и то и другое требуют красивой, то-есть плотной и белой бумаги; переплеты должны быть столь же красивыми—все должно быть гармонично в издании, иначе тот или другой элемент книги при контрасте будет выглядеть особенно бедно или безобразно.

Революция положила конец существованию таких издательств, как Голике и Вильборг, „Община св. Евгении", „Кружок любителей русских изящных изданий", „Старые годы", „Аполлон"—в Ленинграде, „Скорпион", „Мусагет", А. И. Мамонтов, т-во А. А. Левенсона—в Москве. Некоторые из них исчезли еще до революции, другие, как коллективы, оказались глубоко чужды пониманию задач Советской власти и ее соответствия интересам народа. Но лучшие техники из этих издательств продолжают работать и сейчас, их достижения—у нас перед глазами, и, не служа нам образцом, могут дать достаточно материала для изучения. А самое главное—эти издательства оставили нам недурное наследство, в виде ряда по-европейски оборудованных типо-литографий с штатами великолепных техников, как Голике и Вильборг, „Сириус", „Герольд" в Ленинграде; т-во А. А. Левенсон, А. И. Мамонтов, т-во И. Д. Сытина в Москве—типографии, под теми или иными наименованиями работающие сейчас и, после тяжелых 1918—21 годов, когда было не до книжного искусства,—все более хорошо приспособляемые к нуждам Советской России.





„Сеятель". Гравюра на дереве А. П. Троцкого со скульптуры И. Д. Шадра. Собственность Гознака.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ ДО 1921 ГОДА.



НЕ В ПРАЗДНИЧНЫХ, не в новых нарядах встретила полиграфическая и бумажная промышленность России Октябрь 1917 года; их зависимость от Западной Европы, столь чувствительная до войны, с июля 1914 года стала сказываться болезненно: плоские машины, американки, ротационные и наборные машины всех типов, бумагоделательные машины, сукна и сетки для них, многие мелочи, необходимые в производстве, до металлических и целлулоидных строчкомеров включительно—все шло из-за границы, и немногое поставляли русские фабрики, опять-таки тесно связанные с Германией, крупнейшие из которых— Лемана и Бертгольда в Ленинграде. Только в области словолитного дела Россия могла казаться самостоятельной—до момента, пока износятся словолитные станки, шедшие из-за границы.

Но не только оборудование поставлял Запад: лучшие типографские техники, соблазненные большими ставками и отсутствием конкурентов в России, опять-таки наезжали из Германии, и нередко при машинах— ротационных, меццо-тинто или наборных—приезжали и затем оставались в России инструктора.

Разрыв с Европой, особенно с Германией, с июля 1914 года прекратил доступ всех новых изобретений и новых машин; положение

ухудшилось оттого, что наши владельцы типографий не торопились заменять машины устаревшей конструкции усовершенствованными, не торопились и с приобретением новинок Запада. К моменту войны на всю Россию было всего несколько машин меццо-тинто в типографиях: Проппера—в Ленинграде, Сытина и К° и Левенсона—в Москве. Машины для печати-офсет, изобретенные в Англии за 10 лет до войны и распространившиеся в Германии с 1910 годов, остались почти неизвестными в России и работали только в Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг в Ленинграде да у Кушнарева в Москве.

При этих условиях—уже к войне 1914 года российская полиграфическая промышленность—пока будем говорить только о ней—отстала от западной и в особенности от американской. Но война не только этим нанесла удар российскому печатному делу: она значительно понизила уровень требований, предъявляемых к печатному станку, поскольку на первый план стало громадное увеличение тиража газет и, наоборот, острое понижение спроса на художественную книгу. Расцвет последней, вызванный количественным и умственным ростом буржуазии России и совпавший с двумя довоенными десятилетиями, увял под напором военных событий. Кончились времена „Мира Искусства", „Старых Годов", „Аполлона",—их вытеснили книги, посвященные войне, да серая газета с учетверившим свой тираж до 1.200.000—хотя на короткое время—„Русским Словом" и „Биржевыми Ведомостями" во главе.

Цифры, помещенные ниже, ярко показывают удары, понесенные печатным делом из-за войны—и не только в России. Уже в 1916 году, после двух лет войны, стали раздаваться жалобы на изношенность матриц для наборных машин; уже лучшие по оборудованию типографии двух столиц стали выпускать газеты с менее разборчивыми текстами, и к 1917 году, к Октябрю,—изношенность типографий стала резким фактором понижения их продукции и в качественном и в количественном отношении.

Война вырвала из многих типографий многих рабочих, корректоров, техников; дороговизна городской жизни, росшая с каждым днем, аграрная революция, длившаяся весь 1917 год и увлекшая в деревню значительную часть связанных с землею рабочих [1])—также уменьшили рабочее население типографий. И, вместе с тем, после горячего 1917 года, с его бесконечным потоком газет и брошюр разных партий,—с эсеровскими в количественном отношении во главе,—Октябрь принес революцию и в типографское производство. Правда, печатная борьба, принимая жестокие формы, длится до лета 1918 года, но уже исчез фронт буржуазии, уменьшалось быстро число печатных противников Октябрьской революции, и уже в декабре 1917 года вторая Всероссийская конференция профсоюза рабочих печатного труда констатирует острую безработицу печатников в связи с демобилизацией

[1]) По анкете 1907 года из 4.982 московских печатников—только 37,6% не имели связи с деревней; 46%—чуть не половина—имели в 1907 г. земледельческое хозяйство. См. В. В. Шер; „История профессионального движения рабочих печатного дела в Москве", М. 1911, стр. 39.

и в одной из своих резолюций указывает, что „борьба с безработицей настоящего времени потребует со стороны всех рабочих печатного дела исключительных жертв, самодеятельности и самопомощи" [1]). Паника, вызванная безработицей, или борьба „желтого" тогда профсоюза печатников с Советской властью заставляют даже конференцию предложить печатникам—„не допускать во время безработицы выработки сверх нормы, установленной тарифом или соглашениями", и „ни при каких случаях не допускать сверхурочных работ без разрешения профессиональных организаций".

Гораздо более серьезным и практическим оказывается изданный Наркомпросом декрет „О государственном издательстве", подписанный Наркомом А. В. Луначарским и правительственным комиссаром П. И. Лебедевым-Полянским через несколько дней после II конференции печатников и предлагающий 30 декабря 1917 года Народной Комиссии по просвещению—приступить, через ее Литературно-Издательский Отдел, к широкой издательской деятельности. Декрет начинается словами: „Принимая во внимание создавшуюся по разным причинам острую безработицу печатников—с одной стороны, книжный голод в стране—с другой.. " [2]).

Декрет этот в Петрограде, тогда столице Советской России, стал осуществляться с начала 1918 года, и вскоре Литературно-Издательский Отдел вырос в сильную организацию, издавая, главным образом, сочинения русских классиков по старым матрицам—и, следовательно, мало занимая наборщиков; впрочем, последние получали большие задания от Издательства Ленинградского Совета, мощно развившего в течение 1918 года издательскую деятельность. В Москве же и провинции, страдавших от безработицы острее Ленинграда—поскольку там была столица Советской России—декрет этот получил первое осуществление лишь осенью 1918 года; главная причина—саботаж интеллигенции: если летом 1918 года образовался уже портфель рукописей Литературно-Издательского Отдела в Москве, то техническо-издательская часть была организована только в сентябре—ноябре 1918 года. Впрочем, к этому времени как Издательство ВЦИК, так и ряд комиссариатов, переехавших в Москву, уже начали,—и довольно основательно, — нагрузку типографий Москвы, а исполкомы и отделы Наробраза на местах—все больше снабжали типографии провинции.

Однако, к концу 1918 года мы вступаем в новый острый фазис, когда безработица в типографиях приняла новую форму: рабочий не мог иногда—набирать или печатать очередную форму в машине из-за недостатка продовольствия и материалов, поскольку Республика переживала период затянувшихся боев с белыми и „союзниками".

Просьбы о красноармейском пайке для полиграфщиков были бесполезны: его негде было взять,—все отдавалось фронту, переживавшему критические минуты. Между тем, наборщики и печатники в осо-

---

[1]) „Постановления 2-й Всеросс. конференции профсоюза рабочих печатного труда" М. 1918, стр. 15.

[2]) „Распоряжения Рабочего и Крестьянского правительства", приложение к № 1 журнала „Народное Просвещение", 1918 г., стр. 9.

бенности должны иметь хорошее питание: большое количество жиров—наиболее действенное средство против отравления гартовой пылью и профессиональной болезни типографов—туберкулеза легких.

В № 3 за 1923 год органа ЦК и МК профсоюза полиграфщиков приведены следующие красноречивые данные о „полном и серьезном“ медицинском обследовании 276 печатников в Нижегородском союзе:

	Туберкулез легких.	Подозрит. по туберкулезу.	Профессион. отравления.	Малокровие.	Прочие болезни.	Всего больных.	Всего здоровых.
Наборщики	20,2%	16,3%	22,1%	10,2%	6,2%	75,%	25%
Печатники	17,1%	9,3%	10,3%	14,9%	13,1%	64,7%	35,3%
Переплетчики	12,6%	14,6%	—	12,6%	25,7%	65,5%	34,5%

Следует иметь в виду, что, как указывается там же, „общая заболеваемость туберкулезом среди остального населения, по последним данным... равняется 2½—3%“ [1]).

При этих условиях—понятны тяжелые цифры, приводимые М. Шендеровичем в № 1 журнала „Печать и Революция“ за 1921 год: за 11 месяцев, с июля 1919 по 1 мая 1920 из московских печатников только в первых девяти типографиях умерло на 4.800 чел.—444, или 9,2%, при чем в 1-й Государственной (ныне 1-й Образц. Типографии Госиздата) из 1.836 рабочих умерло 174, или 9,6%, во 2-й из 550—62 или 11,3% и в 3-й из 671—89, или 13,9% [2]).

И эта жертва, как и бесконечно большие другие—для того, чтобы нажившийся на войне буржуа в Европе мог спокойно читать в роскошном кабинете свой роскошный журнал по искусству, с роскошной чековой книжкой в кармане...

Рядом с голодом действовал и другой фактор—холод; не говоря уже о типографиях, нагретых постольку, поскольку рабочие разбирали находившиеся в районе типографии ветхие деревянные дома,—в Полиграфотделе ВСНХ температура редко поднималась выше 2° мороза.

Но—это не все отрицательные факторы: самым значительным был все же недостаток в сырых материалах. Центр, отрезанный „спасителями России“—белогвардейцами и их „бескорыстными союзниками“—от нефти, керосина, бензина, каменного угля, жестоко страдал, и эти страдания наиболее остро чувствовались в производстве. Недостаток электрической энергии останавливал печатные машины; недостаток газа—стереотипные станки и наборные машины; иногда—из-за отсутствия того или другого горючего—приходилось останавливать все

[1]) „Печатник“, № 3, М., февраль 1923, стр. 10.

[2]) „Печать и Революция“, № 1 за 1921 г., отчетная статья М. Шендеровича: „Полиграфическая промышленность и перспективы на 1921 г.“, стр. 29.

производство. Недостаток глицерина и желатина заставлял работать на сношенных вальцах в печатных машинах.

Дошло до того, что печатную краску стали делать из смеси сажи и керосина (вместо олифы—вареного льняного масла); с тех пор в течение четырех лет эта краска еще не высохла и при прикосновении легко стирается, особенно на рисунках [1]).

К этому надо добавить еще лихорадочную деятельность полиграфотделов „по концентрации предприятий", принявшую весьма обширные размеры, как видно из следующей таблицы.

№№ по пор.	Районы	В ГОРОДАХ.					В УЕЗДАХ.				
		Рабочих.	Число предприя тий до концентрац.	В среднем на 1 предприят. раб.	Осталось предприят. после концентрац	В среднем на 1 предприятие рабочих	Рабочих.	Число предприятий до концентрац.	В среднем на 1 предприятие рабочих.	Осталось предприят. после концентрации.	В среднем на 1 предприятие раб.
1.	Россия . .	27.237	1.142	23	708	38	10.383	469	22	369	28
2.	Украина . .	6.427	502	12	310	21	4.532	292	15	228	20
3.	Урал . . .	1.595	39	40	22	72	1.008	50	20	41	24
4.	Сибирь . .	3.332	57	58	41	81	838	49	17	34	24
5.	Юго-Восток	2.475	71	34	55	45	1.433	83	17	59	24
	Всего . .	41.066	1.811	22	1.136	36	18.194	943	19	731	25

Таблица эта, напечатанная впервые в журнале „Полиграфия" № 1 за 1921 год, перепечатана в 1 январском номере за 1922 г. „Всероссийского Печатника" [2]), при статье Н. Дербышева, совсем близко от дискуссионной статьи К. Черепова, являющегося одним из противников излишнего увлечения концентрацией, и представляет до известной степени мартиролог этой быстро и неумело проведенной реформы: кто и когда учтет, сколько хорошо поставленных, жизнеспособных предприятий было уничтожено—благодаря честной неопытности или нечестной опытности—при концентрации, сколько машин сломано навек, сколько шрифта пришлось выбросить в гарт! Только время от времени появлялись в „Известиях ВЦИК" и в „Правде" отдельные заметки об особенно ярких случаях бессистемной ликвидации типографий, когда ротационные машины годами лежали на дворах крупных пред-

[1]) См., напр., рисунки в монографии М. С. Сергеева: „Домье", напечатанной в 20.000 экз. (!) в сентябре—октябре 1920 г., во 2-й (ныне 16-й) Госуд. типографии Москвы.

[2]) „Полиграфия", научно-техн. журнал Главуправления Полиграфической Промышленности. М., 1921; „Всероссийский Печатник", орган ЦК Всеросс. Союза Рабочих Полигр. производства, М., № 1 (16), январь 1922.

приятий под отрытым небом... Даже вмешательство В. В. Воровского, тогда заведующего Госиздатом, не помогало делу.

Условия нэпа заставили, с одной стороны, начать деконцентрацию, с другой—устроить значительное количество небольших типографий при разных советских учреждениях, и тут наиболее ярко обнаружились отрицательные стороны механически и наскоро проведенной концентрации.

Необходимо иметь в виду, что по статистике 1884—85 годов в тогдашней России всего городов было 1.274, из них книги и брошюры издавались только в 128; большинство уездных городов не имело типографий [1]). Концентрация 1919—1920 годов вновь лишила многие уездные города типографий, при чем губернские города и центр от этого выиграли немного, поскольку большинство уездных и мелких губернских типографий было оборудовано старыми машинами и плохим подбором шрифтов. Вместе с тем, рабочие из уничтожаемых типографий обычно разбредались кто куда, нередко уходя и в деревню, на землю.

Если ко всем этим факторам прибавить все более нараставшую лавину ведомственной литературы, то будет ясно, что безработица конца 1917 года сменилась в 1919—21 годах острой перегруженностью рабочих рук полиграфщиков, и появился даже особый вид „спеца", ухитрявшегося „продвинуть" данную книгу, не взирая на ущерб для более нужных изданий.

Поэтому и специальная комиссия из представителей крупнейших советских издательств в Полиграфотделе ВСНХ и Госиздат были заняты распределением работ в типографиях соответственно значению издания; в сущности, и при образовании Госиздата весною 1919 года одним из главных мотивов было—прекращение соревнования ведомств и крупнейших издательств в типографиях. И надо признать, что, несмотря на наличие или явных или скрытых симптомов противодействия со стороны некоторых полиграфотделов, работа Госиздата, всеобъемлющего по своим издательско-концентрационным функциям в 1919—20 годах, чрезвычайно способствовала устранению перегруженности типографий ведомственной и ненужной в данный момент хотя бы и очень ценной литературой.

Однако, нельзя констатировать, что положение полиграфической промышленности облегчилось в связи с этой упорной и неутомимой работой Госиздата. Как-раз на 1920—21 годы приходится наименьшее количество рабочих полиграфической промышленности в Москве: от довоенных более 20.000 оно упало до 9—10.000, при чем, естественно, нормы выработки, например, наборщиков спускались с 8.000 печатных знаков моментами даже до 1.500—2.000 в день. Громадный простой машин из-за отстутствия двигательной силы также давал себя знать. Так, к 1920 году число неработающих в Республике машин доходило, как видно из следующей таблицы, до 35,1%.

---

[1]) А. А. Бахтиаров: „История книги на Руси", СПБ. 1890, стр. 246.

Род машины.	Работали.	Не работали.	Всего машин.	% не работ.
Ротационные типографские . .	118	56	174	32,7
Плоские	2523	891	3414	20,0
Американки	731	638	1369	46,7
Бостонки	173	360	533	67,5
Ротационные литографские . .	16	10	26	37,4
Плоские „	465	230	695	33,0
Всего машин по Республике	4026	2185	6211	35,1

К началу 1921 года число работающих машин понизилось еще на 7,3%, составив 3752 против работавших к началу 1920 года 4.026 машин.

Число же словолитных машин, находившихся к 1920 году в работе, было всего 48, или 11%, при их общем числе—439; даже из наборных машин работало только 186, или 54,1%, из общего числа—344 [1]). Падает и число рабочих: так, напр., в Саратове к 1 января 1919 г. типографов было—1.482 чел., к 1 сентября—1.017 чел., к 1 марта 1920 г.—953 чел., и на 1 июля 1920 г.— 827 чел.

При этих условиях неудивительно, что, напр., в типографии бывш. Машистова в Москве число оттисков, равное в 1916 году 16.242.333, упало в 1920 году до 2.486.777; число машино-дней упало на плоских машинах от 2.892 до 898, на ротационных—с 834 до 59, т.-е. до 7% в год. В типографии бывш. Рябушинского работающая наборная машина давала в 1914 году—1.113.636 букв, в 1918—625.000 и в 1920—400.000, или 36% букв в месяц.

Такова невеселая картина 1919—21 годов; ей вполне соответствует и положение бумажной промышленности; падение размеров выработки бумаги также зависело очень сильно от прошлого: до 1914 года наше бумажное дело стояло на сравнительно низкой ступени и по среднему качеству фабриката и по количеству выработки; высокий таможенный тариф: шесть рублей с пуда бумаги, семь рублей—за бумагу с водяными знаками, шестнадцать руб.—с папиросной и проч. тонких сортов, давал бумажным фабрикантам достаточно сильное основание к стремлению поддерживать свои фабрики на уровне старого оборудования, а недоработка нужного количества бумаги поднимала на нее

---

[1]) Отчет о деятельности Полиграфического Отдела Высш. Сов. Нар. Хозяйства за 1920 г., М. 1921 г., стр. 18. Цифры, приводимые как в этом, так и в других цитированных отчетах и статьях — весьма относительны: статистика при сэпе страдала от расстройства сношений и транспорта и пр.

цены. Принимая во внимание количество подходящих для выработки бумаги лесов — ель, пихта, осина, и богатство северной полосы России водной двигательной силой, нельзя не признать, что Россия при правильном лесном хозяйстве могла бы снабжать своей бумагой весь мир; на деле, однако, если взять цифры хотя бы 1910 года, то и тогда из 472.000.000 пудов произведенной во всем мире бумаги на долю России (без Финляндии) приходилось всего 16.000.000 пудов, тогда как одна Финляндия производила 10.000.000 пудов, Германия с ее сравнительно небольшой площадью лесов—93.000.000 пудов, а Соединенные Штаты — 240.000.000 пудов. Мало того: значительная часть древесной массы и целлюлозы — более 5.000.000 пудов, нужных на производство наших 16.000.000 пудов бумаги — пришла из Финляндии. Следует также иметь в виду, что 42% выработанной у нас в 1910 году бумаги падает на оберточную и упаковочную.

Вообще наша бумажная промышленность развивалась медленно: в 1875 году вся Россия дала около 2.000.000 пудов бумаги и картона, в 1885—5.000.000, в 1900—10.000.000, в 1914—24.500.000 пудов. Падение выработки бумаги началось с 1915 года, достигнув в 1916—$10^3/_4$ миллионов пудов бумаги и картона (кроме древесного), в 1917—$8^1/_4$ и в 1918—4,7 миллионов пудов [1]).

К тяжелым условиям, характерным для полиграфической промышленности, в бумажной прибавились еще сильное расстройство транспорта, мешавшее подвозу полуфабрикатов к бумажным фабрикам, и теснейшая связь рабочих с деревней, заставлявшая их массами уходить с фабрик на землю. Наконец, блокада содействовала изнашиванию до отказа сукон и сеток на бумагоделательных машинах, вследствие чего ряд машин, в том числе и крупнейших, остановился совсем.

При пониженном качестве бумаги, фабрики, оставшиеся в распоряжении РСФСР, выработали: в 1919 год—около 2.640 тысяч пудов бумаги и картона брутто, в 1920—2.275 тыс. пудов, в 1921 — 2.050 тысяч пудов. Вместе с тем подвоз из-за границы почти прекратился, да и средств на заграничные закупки не было. Также резко понизилась выработка целлюлозы: в 1913—14 годах она равнялась 2,4 милл. пудов, в 1917 — 1,6 милл. пуд. [2]), в 1920 — 0,83 милл. пуд. В таком же понижении была и выработка древесной массы. Расстроилось и собирание по стране тряпок, входивших всегда в России в довольно значительном проценте в состав даже средних сортов бумаги (в наиболее благоприятные годы тряпья собиралось до 10 милл. пуд.).

В эти цифры не вошло производство бумажной фабрики Гознака в Ленинграде, вырабатывающей до 150.000 пуд. бумаги, почти исклю-

---

[1]) Цифры, как и дальнейшие — из „Материалов к технико-экономическому съезду бумажной промышленности 15 февраля 1922 г.“, журнала „Рабочий—писчебумажник“, 1918 № 2, и отчетной статьи Н. Н. Бельского: „Русская бумажная промышленность“ в журнале: „Печать и Революция“, № 1 за 1921 г.

[2]) „Рабочий-Бумажник“, орган Ц. К. Всеросс. Союза рабочих бумажной промышленности. 1924 № 2 (32), отчет С. Жукова: „Русская бумажная промышленность к началу 1924 г.“.

чительно с разными водяными знаками, в год; мы не касаемся и громадной по значению и числу оттисков печатной продукции Гознака, не раз спасавшего выпусками совзнаков финансы Республики, несмотря на всю тяжесть экономического положения.

V Всероссийский съезд рабочих бумажной промышленности, состоявшийся в Москве в августе 1922 года, констатировал, что „бумажная промышленность переживает тягчайший кризис, прогрессивно увеличивающийся каждый месяц...“ „Съезд считает, что нашей задачей является сокращение крупных предприятий, но все мелкие и средние предприятия, доказавшие свою жизнеспособность в настоящих условиях, существующие не в ущерб крупной промышленности, не должны быть насильственно закрываемы“ [1]). Политика, более здоровая, чем механическая, не принесшая Республике пользы „концентрация“, проведенная Полиграфотделом.

Итак, бумажная промышленность была в положении еще худшем, чем полиграфическая; при этих условиях,— и если еще иметь в виду, что главное внимание естественно уделялось газетам, что они-то должны были выходить в срок и с большими тиражами, поскольку распространялись в широких массах,—нельзя не признать, что 1919—20—21 годы были наиболее тяжелыми в истории нашего печатного дела.

Читатель, берущий в руки утром свежеотпечатанный лист „Известий“ или „Правды“, обычно и не подозревает, что в одном четырехстраничном листе этих или других больших газет—много более сотни тысяч типографских знаков, и что кто-то это бесчисленное количество знаков должен написать и проредактировать, кто-то набрать, кто-то снять матрицы, отлить стереотипы, отпечатать, доставить на место— и сделать все это без опоздания. Удивительно, но верно, что для выделки одного четырехстраничного листа газеты нужно истратить во всем процессе на бумажной фабрике—до пяти пудов воды. И лист бумаги отлить и напечатать по нем нужно так, чтобы всю эту сотню— другую тысяч знаков читатель мог прочесть каждый в отдельности.

В ту тяжелую эпоху,— а это, несомненно, целая своеобразная эпоха,— трудности увеличились многократно: жестокий недостаток бумаги—и провинция печатала иногда газеты на листах акцизных бандеролей, на неразрезанных блоках конфетных оберток, даже на бумагах из архивов царских казенных учреждений. В столицах—часто бывали грозные моменты, когда для крупнейших газет запас бумаги оставался всего на день—два, и типографщикам, после отчаянных стонов в Главбуме, приходилось занимать друг у друга по нескольку рулонов бумаги. Не менее жестокий недостаток в наборщиках—но неумолимо стоит над вами редактор журнала или представитель издательства. Наконец, книга или — чаще — брошюра — набрана, но с Электрической станции сообщают, что завтра тока не будет до вечера. И летит директор типографии, а чаще—представитель издательства в электроцентр, чтобы умолять и доказывать. Наконец, напечатано,—не без трогатель-

---

[1]) „Революция и постановления V Всеросс. съезда рабочих бумажной промышленности“, М. 1922, стр. 9.

ных, но мало реальных обещаний добыть для печатников по фунту черного хлеба,— но нет автомобиля или подводы, чтобы перевезти свежую брошюру или журнал куда нужно.

Правда, труд типографского рабочего или издательского техника стал тогда менее трудом „спеца“: это было время, когда не требовалось особенного книжного искусства, когда большинство художников-иллюстраторов саботировало,— из них до сих пор чуть не половина остается за границей, без особенного ущерба, впрочем, для советского книжного искусства,— и когда задания были иного масштаба, чем хотя бы в нынешнее время: отпечатать брошюру-агитку в 200, 300, 500 тысяч экземпляров, отпечатать на какой угодно бумаге, хотя бы и „как-нибудь“, но отпечатать в два дня. И характерно, что такие задания обычно выполнялись, — иногда, правда, плохо, с большим числом ошибок, вызывавших недовольство —до суровых писем В. И. Ленина включительно. Но качество, в смысле печатной техники—неизбежно уступало место количеству. Все-таки—кто и когда учтет, какую громадную роль в деле укрепления Советской власти сыграла эта плохо напечатанная, но говорившая железными словами литература?

В столицах было тяжело, но в провинции было много хуже: ведь фронт в разное время докатывался до Тулы и Орла—с юга, до Урала и Волги — с востока, до Орши и Чернигова—с запада, до Вологды с севера, при чем белые и представители западной культуры при захвате города первым долгом врывались в типографии, чтобы печатать черные агитки и газеты, а при уходе старались уничтожить или увезти все оборудование типографии, нимало не заботясь о культуре „дикарей“, которым благородно и бескорыстно несли „спасение от большевиков, латышей и китайцев“.

И все же провинция справлялась, как была в силах, с нелегкими задачами, выпуская сотни разных газет и тысячи листовок и брошюр, страдая, впрочем, сильно, как и центр, от „внутреннего врага“—в виде потока ведомственных, иногда печатаемых по 20—25 экземпляров—циркуляров и отчетов.

И все же в то время Ленинградский Госиздат, во главе с И. Ионовым, ухитрялся все выше и выше поднимать свое книжное искусство, Московский Совет—выпустил громадную по тому времени „Красную Москву“ с многими иллюстрациями, ВЦИК—свои роскошные издания: к 50-летию Владимира Ильича и альбом к III Конгрессу Коммунистического Интернационала, не считая многих других, менее заметных, но не менее красивых изданий и Московского Госиздата, и других издательств, изданий, вызвавших изумление и даже недоверие иностранцев на Флорентийской выставке уже в мае 1922 года, когда одних книг было экспонировано—1.155 [1]). Было, что показать. Только с немногих изданий мы могли поместить здесь снимки.

Небезынтересно, что 1921 год—год начала выхода таких крупных библиографических изданий, как „Печать и Революция“—с красочными

[1]) См. „Каталог русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 г.“. Госиздат. Пгр. 1922.



С. Чехонин.—Обложка, 1920.



А. Кравченко.—Обложка, 1923.



Д. Митрохин.—Обложка. 1920.



С. Чехонин.—Обложка. 1921.

воспроизведениями—в Москве, „Книга и Революция“ и „Новая Книга“— в Ленинграде, „Казанский Библиофил“—в Казани. Уже в 1919 г. изданы „Газета“ В. Керженцева и роскошный каталог-фолиант „Всемирной Литературы“, возглавляемой М. Горьким в Ленинграде, и другой—каталог литературы по Востоку; в 1820 году вышла —„Вольная русская печать в Российской Публичной Библиотеке“, в 1921 году В. П. Семенникова „Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и Типографической компании“ и почти безукоризненная с точки зрения книжного искусства книга В. Я. Адарюкова „Русский книжный знак“, как приложение к журналу „Среди Коллекционеров“. Уже начали выходить — пусть аляповатые с точки зрения книжного искусства, пусть столь ненужно роскошные и так остро нуждающиеся в редактировании, а иногда и в указании истинного автора—книги В. И. Анисимова или его переводы с немецкого изданий по типографскому делу.

Это было время, когда издатели и типографы должны были, спасая искусство книги, заменять цинкографские клише — гравюрой на линолеуме, получившей такое широкое распространение, дошедшей до провинции, где иногда и мало опытный в изобразительном искусстве журналист вырезал на линолеуме, пусть нередко мало похожий, но все же портрет для помещения в газете, а отсутствующие крупные буквы в провинциальных афишах вырезались из толстого картона и наклеивались на дерево. Трудно было набирать толстые книги—прибегали к анастатическому переводу со старых изданий на литографский камень. Не было мало-мальски подходящей бумаги для книжных обложек, и плохая масленка или оберточная бумага пропускалась через литографскую машину на скорую руку, получая красочный фон. Жестокий бумажный голод пытались изжить получением бумаги из льняной кострики, и инженер И. И. Рябов даже выпустил в 16-й типографии в Москве 20.000 экземпляров—величайший тираж, какого достигала книга по полиграфическому делу— брошюру на бумаге из кострики, где указывал, что в России погибает до 150 миллионов пудов кострики в год и что при ее помощи можно не только изжить бумажный голод, но и „широко строить план развития бумажной промышленности“. Увы, бумага из кострики, несмотря на примешивание к массе еловой целлюлозы и бумажной макулатуры, не отличалась от оберточной бумаги, а печать на ней — впрочем, краской, разведенной на керосине — не просохла и до сих пор [1]).

Да и недостатка в сырых материалах для бумажной промышленности у нас не было: был недостаток в продовольствии, следовательно— в рабочей силе, была изношенность машин, из которых в ходу была, как мы видели выше, только часть.

В это тяжелое время — и не случайно — появился еще ряд изобретений в нашей области, из которых нельзя не признать крупнейшим изобретение, цель которого — устранить посредников между автором и читателем, художником и владельцем картины, облегчить до мини-

---

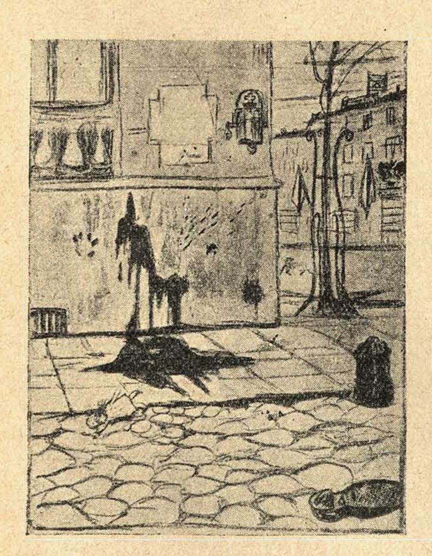
[1]) Инж.-техн. И. И. Рябов: „Опыты получения бумаги из льняной кострики“, Госиздат, М. 1922 г.



С. Чехонин.—Иллюстрация к „Фаусту и городу“ А. Луначарского. 1918. Госиздат.



С. Чеховин.—Иллюстрация к „Фаусту и городу“ А. Луначарского. 1918.



1905 год.—Рисунок Кустодиева.



Иллюстрация к „Алмазам Востока“. Бессалько.

мума распространение картины—при условии, что картина исполняется не в одном, а в тысяче экземпляров—что вполне соответствует справедливым потребностям нашего времени. Мы имеем в виду изобретение московское, именно проф. Ник. Вас. Туркина, эксплоатировавшееся акц. о-вом „Турсар“ и не имеющее ничего идентичного за границей,—туркинотипию.

Сущность этого изменения, о котором в печати почти ничего не было, заключается в следующем. Проф. Н. В. Туркин изобрел особо чувствительные и стойкие анилиновые краски, химическая основа которых держится, конечно, в тайне; эти краски могут иметь и твердую консистенцию. Художник, желающий написать картину, берет полотно и не ставит его на мольберт, а растягивает на гладком столе; затем берет одну за другой краски и делает из них, так-сказать, мозаичную картину, при чем толщина пластов краски может достигнуть, примерно, одного сантиметра. В результате работы художника мы видим многокрасочную картину, возвышающуюся над полотном на один сантиметр,—но картину, с которой можно производить печатание на бумаге, материи и пр. Печатание производится следующим образом: принимающая поверхность—скажем, лист бумаги — смачивается особым составом, который, с одной стороны—облегчает прием краски на бумагу, с другой — соприкасаясь при надавливании с красками, увлажняет и их и дает им возможность отпечататься на листе, при чем краски переходит на лист бумаги самое ничтожное количество, но эффект должен получиться полный, то-есть на бумаге мы получим картину, исполненную художником, в его непосредственной передаче.

К сожалению, если теоретически этот процесс печатания должен дать вполне положительный результат, то на практике дело обстоит не так хорошо; беда, по нашему мнению, имеет две причины: во-первых, на бумагу, хотя бы слегка увлажненную, анилиновые краски, акварельного, не масляного типа, ложатся, несколько растекаясь; следовательно, границы красок, наложенных на полотно художником, нарушаются, при чем—в силу неровной консистенции бумаги—каждый раз по-иному. Во-вторых, и краски на полотне под влиянием увлажнителя несколько смешиваются на своей поверхности. Во всяком случае, из виденных мною многих экземпляров портрета Ильича, в размер открытки, напечатанного по этому способу только одной темносиней краской, я не нашел двух вполне точно сходных между собою экземпляров; краска по краям явно расплывается. Печатание текстов этим способом пока также неудовлетворительно.

Вместе с тем, если действительно с такой картины-пластины в один сантиметр толщиной можно получить до тысячи оттисков, то оттиски эти получаются довольно бледными, яркость красок отсутствует. Конечно, можно сильнее смачивать лист увлажнителем, но ведь тогда краски будут еще сильнее смешиваться на отпечатке и на самой печатающей форме.

Кроме того, акварельные краски едва ли могут дать эффект масляных красок, а художники не могут не предъявить именно это требование прежде всех других.

Впрочем, и здесь, как и в других областях интересующего нас производства, человеческий гений сумеет победить трудности—и рано или поздно способ Н. В. Туркина станет, вероятно, более совершенным. Пока—он дает недурные результаты только при печатании рисунков, не требующих никакой точности на отделочной бумаге для обложек, форзацев, календарных стенок и пр.

В этой специальной области способ Туркина встречает конкурента в виде другого московского изобретения—именно, печатания водяными красками, акватипии, изобретенного известным нашим профессором гравюры, Ив. Ник. Павловым. Печатание способом И. Н. Павлова форзацев, календарных стенок и обложек дает, судя по виденным нами образцам, прекрасные результаты, но процесс печатания, напоминающий японское печатание акварелей, к сожалению, сохраняется в тайне изобретателем. Аналогичные способы известны, впрочем, и на Западе.



Образец мозаичного набора.

Чтобы не обойти и других московских изобретений в области полиграфии, мы должны еще остановиться на получившем распространение мозаичном наборе, широко применяемом при печатании афиш и плакатов в 16-й Образцовой типографии. В прошлом году, кажется, в „Известиях" право на это изобретение оспаривали, с одной стороны — гр. Кальмансон, с другой—литография бывш. Постнова на Цветном бульваре; к сожалению, обе спорящие стороны не поинтересовались историей печати, тогда им было бы ясно, что мозаичный набор изобрел Эммануил Брейткопф, один из основателей знаменитой книгопечатной фирмы в Лейпциге, печатавший во 2 половине XVIII века этим способом, то-есть посредством набора из значков, не только ноты и географические карты, но и картины. Вследствие его неизбежной грубости и несоответствия высоким требованиям типографского искусства, этот способ не получил развития и неожиданно возродился в Советской России, впрочем, в сильно измененном—в отношении размера набираемых кусочков—виде. В 16-й типографии этим способом практикуется набор только очень больших афишных букв и орнаментов и надо признать, что результаты получаются отличные: при сравнительно грубой афишной печати неизбежные при этом наборе пробелы между отдельными кусочками мозаики, составляющей, примерно, одну

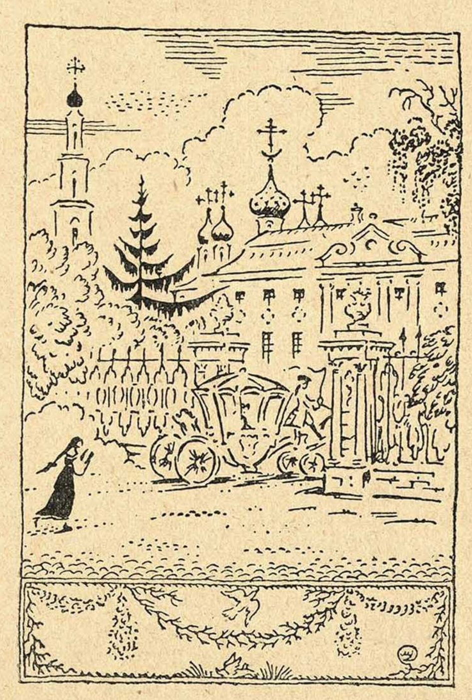
какую-либо букву, не режут глаза. Но попытки прибегать к мозаичному набору, напр., крупных заголовков в газетных объявлениях, вряд ли можно приветствовать; поскольку процесс изготовления этих кусочков, весьма несложный, одинаков с вырезанием из хорошо прессованного картона или линолеума целых букв—украшений и наклейки их на деревянные колодки—этот второй способ гораздо лучше по художественности получаемых результатов.

Об изобретении Ю. К. Лауберта – клише на целлулоиде—мы говорили в своем месте.

Но, несмотря на все ухищрения типографов и издателей,—это были годы жесточайшего типографского кризиса, агонии книжного искусства; 1920 год дал 3.326, а 1921 — 4.130 книг и брошюр, зарегистрированных, хотя и далеко неполно, в „Книжной Летописи" против, напр.,—29.057 книг, изданных в 1910 году, из них на одном русском языке 22.321 название [1]).

---

[1]) См. „Обзор выставки произведений печати 1920 года", СПБ., 1912 г.



М. Добужинский.—Из иллюстраций к „Бедной Лизе" Карамзина. Пгр. 1919.



Ю. Анненков.—Из иллюстраций к „Двенадцати" А. Блока. Изд. „Алконост". Пгр. 1918 г.



ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ С 1922 ГОДА.

НОВАЯ экономическая политика не сразу отразилась на типографском и бумажном деле: уже на главных улицах столиц появились изящные молодые люди с тросточками, бегающими глазами и большими аппетитами, уже уставшие ждать трактирщики вешали новые „кооперативные“ вывески, уже интеллигентская масса спешила признать „с оговорками“ Советскую власть,—а типографии все еще переживали тяжелый кризис. Причины понятны: нелегко было после семилетнего изнашивания заменить все пришедшие в негодность части, ибо их приходилось выписывать из-за границы; нелегко собрать рассеянные штаты полиграфщиков; нелегко пустить в ход бездействовавшие фабрики.

Новая экономическая политика при всех своих отрицательных сторонах, не могла не повлиять баготворно на типографское и бумажное дело, хотя бы благодаря переводу фабрик и заводов на „хозяйственный расчет“. В 1919—20 годах литература распределялась бесплатно, и ныне немножко странно читать, что Церк (Центральная распределительная комиссия при Центропечати) определяла крупными цифрами: 10% литературы — Цектрану, 40% — в губернскую разверстку, 10% — в библиотечный коллектор, 10% — в военный коллектор, 10%—Москве и Ленинграду, 10% — Украине, 10%—в запас и на индивидуальные выдачи. Фактически, конечно, распределение шло не в этих идеально-крупных цифрах, а в меру потребности отдельных областей и учреждений в той или иной выхо-

дившей литературе, соответствовавшей конкретным задачам учреждений, снабжавших книгами народные массы.

По этой разверстке, например, в октябре 1920 года расписано: старой литературы — 164 названия, 438.797 экз., новой — 78 названий, 2.430.290 экземпляров, а в феврале 1921 г. старых — 203 названия, 287.478 экземпляров, и новых — только 45, 1.425.815 экземпляров.

Впрочем, уже пережиты были 1919—1920 годы, когда в Москве было четыре кооперативных „писательских" книжных магазина с свободной продажей; уже появилось значительное число магазинов советских издательств. А 1923 год принес небывалое никогда в Москве количество книжных складов, магазинов и лавок—в числе побольше сотни, в том числе немало крупных.

Вместо бесплатного распределения—советские издательства, эмансипированные, — если не считать монополии на учебники и сочинения классиков—от тягостной, но так необходимой до нэпа опеки Государственного Издательства, перешли на „хозяйственный расчет", при котором необходимо, по меньшей мере, вернуть себестоимость издания и организационные расходы. В результате стали забываться фантастично-реальные тиражи изданий, главным образом, агитационных, в 100—250—500 тысяч экземпляров—тиражи, сыгравшие столь большую роль в деле укрепления Советской власти; ныне рука советского издателя, прежде чем обозначить тираж на корректуре книги, тянулась к скучным счетам для вычисления возможного распространения и себестоимости издания: калькуляция, коммерческий расчет стали факторами первого ряда. Вместе с тем, советские, кооперативные и частные издательства вступили в конкуренцию между собою, — конкуренцию, с одной стороны, приводящую цену книги к известному минимуму, с другой—разными путями оказывающую давление и на полиграфические объединения—в целях понижения цен на типографские работы, и на бумтресты, увлекшиеся возможностью поправить дела в быстрый срок и восстановить производство.

Впрочем, это последнее увлечение имело свои—весьма серьезные—основания. 1922—23 годы принесли полиграфическим и писчебумажным объединениям возможность выписывать из-за границы хотя дорогое, но необходимое дооборудование. „Никакой героизм рабочих не повысит работу, если машины не в порядке",—заявил на VI съезде писчебумажников Н. Н. Бельский, а о приведении машин в порядок приходилось весьма и весьма позаботиться. При сэпе трудно было получить, как мы видели, даже и продукты российского производства; добавим, что, например, массы для красочных валиков в типографских машинах из необходимых 9.600 пуд. отпущено было в 1920 году только—но все-таки—3.258 пуд., зато клея ВСНХ дал только $2^0/_0$, а желатина — нуль. И были еще негодующие на плохую проклейку корешков книг! Любопытно—цифры недалекого прошлого—что матриц для наборных машин „Линотип" требовалось 230 комплектов, получено 10, для наборных машин „Типограф"—вместо 100 всего 1 комплект, литографской туши, без которой останавливается изготовление новых камней



А. Лео. — Обложка к книге „Беседы наборщика“ И. Галактионова. 1922. Ленинград.



А. Остроумова - Лебедева. — Обложка к „Душе Петербурга“ Н. Анцыферова. 1922. Ленинград.



Обложка М. Добужинского.—1923.



Д. Митрохин.—Обложка к „Царь - Девице“ М. Цветаевой. 1922. Москва.

и приходится пускать неисправленные рисунки на старых камнях,— вместо 3.000 палочек было дано только—66 [1]).

Прежде всего нэп покончила с зависимостью от недостатка продуктов внутреннего производства; труднее оказалось получить из-за границы более изношенные части, но и это препятствие было преодолено. И выяснилось, что чрезвычайно трудно для настоящего времени, да и еще на несколько лет, хотя бы сравниться по совершенству оборудования с германской полиграфической промышленностью. Конечно, при среднем уходе хорошая типографская машина может служить лет 12—15, но мы насчитываем уже 8 лет после начала войны вместе с ее неблагоприятной для бережного отношения к машине обстановкой; но большинство машин в типографиях работало задолго до войны; но при нэпе пускаются в ход и самые ветхие машины „времен очаковских"; поэтому—вопрос о замене машин новыми становится и будет стоять весьма остро, между тем как для этой замены нужны крупнейшие суммы. В этих соображениях, вероятно, одна из причин сравнительно высокого типографского тарифа, установленного полиграфическими объединениями в начале нэп'а.

Вместе с тем, как уже указывалось выше, наша полиграфическая промышленность и до войны отстала от западной. Годы послевоенные принесли с собой в Соединенных Штатах и в Европе много нового; главнейшее—чрезвычайное развитие офсетного печатания, заменяющего литографское и имеющего ротационный характер, при чем многокрасочная печать производится с нескольких резиновых валов в одной машине. В этом—не только дешевизна, но и чрезвычайное ускорение работ, если принять во внимание применение скоровысыхающих красок. Медленное, тяжелое печатание на обыкновенных литографских машинах с камней быстро заменяется изящным и легким бегом машин типа офсет, появившихся и в Японии, и в Австралии, и в Африке. У нас этих машин почти нет,—они дороги (но быстро оправдывают издержки).

В связи с офсетным печатанием, дающим хорошие результаты печати и текста одновременно с иллюстрациями, в 1923—1924 годах стал вполне реальным фотографический набор, путем соединения клавиатуры наборной машины и матриц с фотографической камерой и аппаратом для закрепления негатива; уже взято несколько патентов в Англии и Германии на это нововведение, несущее за собой, может-быть, революцию в полиграфической промышленности. Но опять-таки эти патентованные машины стоят и будут стоить дорого, и массовое введение их в СССР пока невозможно.

Также связано с офсетом широкое применение способов фотопечати текстов и иллюстраций при помощи мануль-друка и обральдрука (первое—перевод текста непосредственно на светочувствительную пластинку без применения фотокамеры и второе—съемка

[1]) См. „Отчет о деятельности Полиграфотдела за 1920 г." и цитированный выше отчет М. Шендеровича.

текста при помощи фото-камеры, при чем возможна уменьшенная и увеличенная репродукция).

Все эти способы, в конечном счете облегчающие, удешевляющие и ускоряющие работу полиграфпредприятий, неизбежно войдут и в советский обиход, но вопрос—когда?

Сравнительно лучше дело обстоит со шрифтами, не говоря уже о легко изготовляемом типографском материале; выработка шрифтов быстро увеличивается, и, например, за три последних месяца 1923 года изготовлено трестом „Полиграф" 8.777 пудов шрифтов и материала, продано в июле 1923—1.80 пудов, в декабре—уже 2.971 пуд [1]), а за 1923—24 операционный год всего уже 746.177 килограммов.

Необходимо особо отметить еще раз, что ни прежний хозяйчик-типографщик, ни интеллигент не имели представления о книжном искусстве и требуемых им прежде всего единстве и стильности в наборе книги. Даже в крупных типографиях, кроме немногих, гарнитуры шрифтов и украшений или не были подобраны или были подобраны плохо, и в настоящее время, при сравнительно высоком подъеме требований, предъявляемых к книжному искусству,—по крайней мере, в столицах,—книжные техники приходят в отчаяние от ужасного разнобоя в шрифтах.

Вместе с тем—в наследие от прошлого нам достались,—если исключить обыкновенные серенькие шрифты — только „Академический", „Пальмира", „Петровский", „Елизаветинский", „Романовский", начинающие надоедать. И нельзя не приветствовать объявленного трестом „Полиграф" конкурса на „Ленинский" шрифт, результаты которого, к сожалению, пока не были плодотворны; причина, может-быть, в неумелом подходе к делу наших художников: ни один из 34 представленных проектов не был премирован. Правда, условия конкурса, сулившего первую премию в 2.500 руб., были нелегкие и сужены до представления рисунка шрифтов только одного размера—высоты строчных букв до 1,75 мм. Нельзя не приветствовать предложения—представлять рисунки шрифтов „простых, без вычурностей". Хорошо, что шрифт предназначается для печатания дешевых популярных книг и брошюр, распространяемых в большом числе экземпляров среди рабочих и крестьян. Он должен быть поэтому удобочитаем, не утомлять зрения при чтении [2]).

Уже один этот конкурс, независимо от его результатов, показывает, как мы все-таки далеко, хотя и при неблагоприятных, при наличии старого оборудования, факторов, ушли от тяжелых для производства сэповских годов.

К сожалению, хуже обстоит, хотя и улучшается, дело с ценами на типографские работы; калькуляция Мосполиграфа, объединяющего крупнейшие типографии Москвы, стоит, например, и при золотой валюте много выше довоенных цен.

---

1) „Печатник" за 1924 г., № 4.

2) См. листовку: „Конкурс на изготовление Ленинского шрифта и орнамента", выпущенную трестом „Полиграф", Москва, Леонтьевский, 14.

Если взять обычный сплошной книжный набор, то за 1.000 букв типограф в столицах России платил наборщику, начиная с восьмидесятых годов, около 20 — 22 коп., в провинции несколько меньше; в Германии цена по нормальным расценкам была—38 пфеннигов. Заказчику ставилось в счет — принимая во внимание верстку, первую корректуру, организационные расходы, амортизацию машин, предпринимательскую прибыль—от 28 до 40 коп. за тысячу букв. Эти цены держались, с небольшой тенденцией к повышению, до войны; между тем, в настоящее время официальные цены Мосполиграфа для заказчиков: сплошной набор — 96 коп., т.-е. втрое и более дороже нормальных цен. Конечно, крупные заказчики имеют скидку—5%; но и здесь остается почти утроение против цен довоенного времени.

С печатью дело обстоит еще хуже: нормальный тариф германских типографов давал за приправку формы среднего формата (14—21 верш.): на плоской машине—7 мар. 50 пф., в переводе на золотой рубль 3 р. 15 к., печать тысячи листов—3 марки 50 пф. или 1 р. 47 коп. Немного выше были цены в Москве и Ленинграде. Между тем, цены Мосполиграфа: 12 руб. 80 к. за приправку формы того же размера, и 5 р. 60 к.— печать. Мы видим, что и здесь цены втрое выше цен довоенного времени. Таково же положение с брошировкой, изготовлением клише и прочими работами [1]).

Есть ли, однако, у столичной советской типографии возможность значительно снизить цены?—Несомненно. Не забудем, что квалифицированный типографский рабочий в прежнее время, перед войной, и в Германии и в России получал 50—60 руб., больше платилось машинному наборщику и машинисту на ротационных машинах. Затем, по мере падения ценности бумажных денег во время войны и революционных лет, заработная плата отставала от ценности денег. Правда, нэп принесла с собой поднимавшуюся непрерывно в течение двух лет заработную плату; так, в январе 1922 г. она равнялась для полиграфических рабочих 9-го разряда в Москве—6,23, Ленинграде — 10,30 тов. руб. по бюджетному индексу Госплана, в апреле—10,53 (Ленинград—15,68), июле—14,57 (Ленинград—19,68), сентябре—16,33 (Ленинград—26,60) и в декабре—23,46 (Ленинград—23,20) тов. рубля; в декабре 1923 года она поднялась в Москве до 34 рублей, и на этом уровне остановилась, затем впрочем немного повысилась. Чтобы нас не упрекнули в преуменьшении, укажем, что более опытные наборщики и печатники получали в декабре 1923 года по 10 разряду—38,25 и 11 разряду— 42,50 тов. рублей [2]). При этом условии некоторые повышения платы в золотых рублях (не принимая во внимание реальную покупательскую способность рубля)—отнюдь не втрое выше мирного времени. Следо-

---

[1]) Ср.: „Минимальный типографский тариф"—М., 1906 год; „Заработные платы и нормальные цены", изд. Моск. О-ва типо-литографов, М. 1908; „Калькуляция на типо-литографские и переплетные работы", утвержденная 1 марта 1924 г., т.-е. после всей полемики вокруг дороговизны книги—и без ощутительного влияния этой полемики на политику цен Мосполиграфа.

[2]) „Московский Печатник", № 5 за 1924 г., цифры в статье: „Основные моменты проекта нового коллективного договора".



О! О! Что такое? этот малый взбесился! его укусил тарантул!

All in the Wrong.

Несколько лет тому назад я близко сошелся с неким Вильямом Леграном. Он принадлежал к старинной протестантской семье и был когда-то богат, но ряд неудач довел его до раззорения. Чтобы избегнуть унизительных последствий этого несчастья, он покинул Нью-Орлеан, город своих предков, и переселился на остров Сюлливан, близ Чарльстона в Южной Каролине.

Это весьма замечательный остров. Он состоит почти сплошь из морского песка. Длина его три, наибольшая ширина — четверть мили. Он отделен от материка едва заметным рукавом, пробирающимся сквозь заросли тины и камыша: приют болотных курочек. Растительность, как легко можно себе представить, скудная, низенькая; сколько-нибудь крупных деревьев совсем нет. Только на западной оконеч-

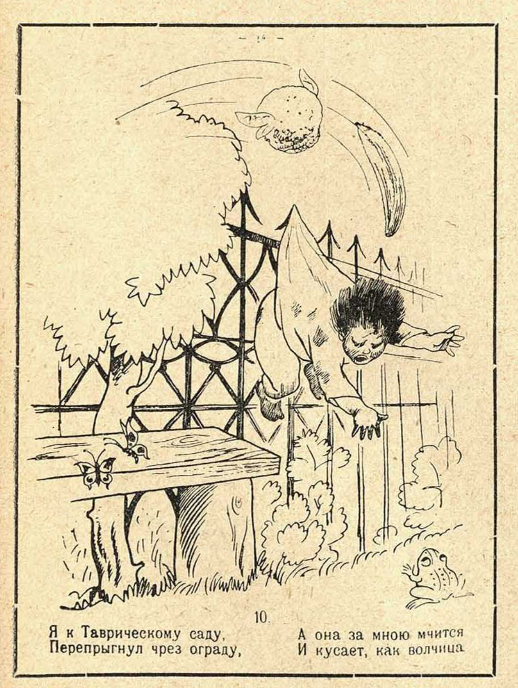
Д. Митрохин.—Страница из „Золотого Жука" Э. По. 1922. Петроград.



— 15 —

прямо как выскочит на меня. Даже испугал... Не за обычай это у наших промысловых собак, штобы к незнакомому человеку ластиться, как к хозяину, а эта — так прямо ко мне и бросилась. Вижу, што дело как-будто неладно. А он эта смотрит на меня, умненько таково, а сам ведет все дальше... И што бы ты думал, братец ты мой, ведь привел! В логовине этак вижу шалашик из хвои, а из шалашика чуть пар... Подхожу. Во шалашике вогул лежит, болен, значит, и от своей артели отстал... Пряменько сказать: помирал человек. На охоте его ухватила немочь, другим-то не ждать. Увидал меня, обрадовался, а сам едва уж языком ворочает. Больше все руками объяснял. Вот он меня и благословил этим песиком... При мне и помер, сердяга, а я его закопал в снегу, заволок хворостом да бревном придавил

Л. Бруни—Страница из „Зимовья на Студеной" Мамина. 1924. Москва.

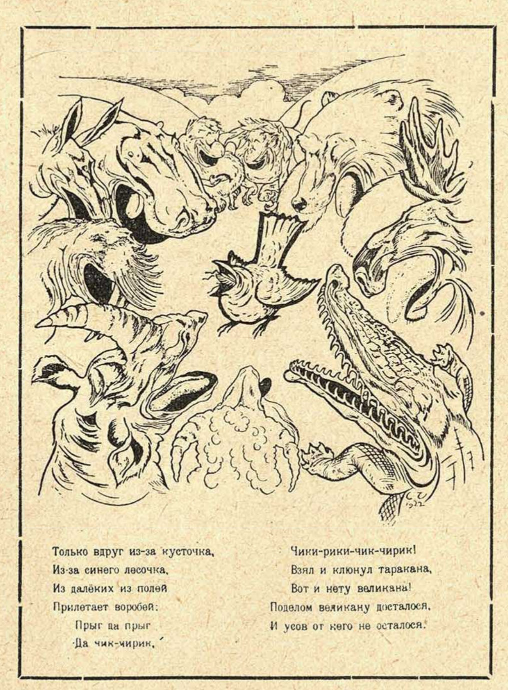


— 14 —

10.

Я к Таврическому саду,
Перепрыгнул чрез ограду,
А она за мною мчится
И кусает, как волчица.

Ю. Анненков. — Иллюстрация к „Мойдодыру" К. Чуковского. 1922. Петроград.



Только вдруг из-за кусточка,
Из-за синего лесочка,
Из далёких из полей
Прилетает воробей:
Прыг да прыг
Да чик-чирик,
Чики-рики-чик-чирик!
Взял и клюнул таракана,
Вот и нету великана!
Поделом великану досталося,
И усов от него не осталося.

С. Чехонин.—Иллюстрация к „Тараканищу" К. Чуковского. 1922. Петроград.

вательно, если даже принять во внимание месячные отпуска и отчисления, преследующие цели социального обеспечения,—нет совершенно никаких оснований повышать тарифы на типографские работы до указанных выше препятствующих советской культуре размеров.

Нет оснований также ссылаться на пониженную выработку рабочих; в общем 1923 год принес с собой переход к нормам мирного времени, и, например, если взять середину 1923 года – июнь месяц, – то задания для ручного наборного отделения 1-й Образцовой типографии — после перехода ее к Госиздату—таковы:

Разряд	ДЕННАЯ СМЕНА.				НОЧНАЯ СМЕНА.			
	Число рабочих	Проработ. человеко-дней.	Норма в день.	Задание.	Число рабочих.	Проработ. человеко-дней.	Норма в день.	Задание.
7	1	19	6.000	114.000	—	—	—	—
8	9	144	7.000	1.008.000	1	12	6.125	73.500
9	22	431	7.500	3.232.500	10	211	6.566	1.385.426
10	44	860	8.250	7.095.000	18	359	7.217	2.590.903
11	44	777	9.000	6.993.000	7	127	7.875	1.000.126
12	20	534	9.750	5 206.500	1	11	8.540	93.940
13	14	223	10.500	2.341.500	—	—	—	—
14	8	141	11.250	1.586.250	—	—	—	—
	162	3.129	—	27.576.750	37	720	—	5.143.895

Т.-е. в среднем выработка должна была составить около 8.500 букв в день,—не меньше, а больше норм мирного времени; выработано на 7% меньше, что мало меняет картину [1]).

Эти цифры корректируются многими жалобами на большую авторскую корректуру: так, по обследовании комиссии РКИ совместно с представителями ЦК печатников, например, в 20-й московской типографии, переданной „Красной Нови", оказалось, что правка авторской корректуры составляет 78% ко времени, затраченному на набор! Произошло это вследствие „сдачи в набор издательствами-заказчиками плохо написанного, непроверенного и нередактированного оригинала": здесь речь идет о машинном наборе, особенно убыточном при боль-

[1]) „Жизнь Печатника", орган ячейки РКП 1-й Образцовой типографии Госиздата, № 19 от 5/IX. 1923 г.

шой корректуре. Но ведь этот фактор ложится всей тяжестью на издательства, так как типографии все равно ставят в счет число часов, потраченных на авторскую корректуру. Одновременно то же по 1-й Образцовой типографии, справка ее финансовой части: „авторская правка за август 1923 года выразилась в 38,32% всей работы наборного отделения“ [1]). Однако, не забудем, что типографии, неизвестно по каким основаниям, приняли за правило—прибавлять к каждому счету на книжный набор по 25% за авторскую правку, т.-е. увеличивают на 25% цену набора независимо от того, была авторская корректура или гранки вернулись от автора чистыми в типографию.

В результате весь спор вокруг понижении цены на книгу, справедливый по цели и еще памятный всем, — должен был дать, и дал отчасти, — самые серьезные основания для самого сильного давления не на издательства, так сильно зависящие от расценок Мосполиграфа, а на этот последний. Однако, Мосполиграф ссылался на свой баланс за 1923 год, показавший весьма небольую прибыль. Почему?—Очевидно, за плохие дела Мосполиграфа ответственны не советские издательства.

Ведомственная политика полиграфических объединений повела за собой—поскольку издательства перешли на хозяйственный расчет—стремление этих последних к получению типографий в свое распоряжение. После большей или меньшей борьбы, стремления крупных издательств увенчивались успехом, что влекло за собой, после некоторых неровностей, понижение себестоимости печатных изделий и выгоду независимости от полиграфических объединений. Мы избегнем здесь—поскольку речь идет о понижении себестоимости—определенных выводов, потому что переход типографий к издательствам происходил в сравнительно недавний период, и его результаты еще не дают стройных и точных рядов цифр. Отметим, что наиболее упорная борьба шла вокруг 1-й Образцовой, бывш. Т-ва И. Д. Сытина, типографии в Москве, с ее двумя тысячами рабочих; в этой борьбе Мосполиграфу пришлось в начале 1923 года отступить перед Госиздатом. Затем,—после слияния с издательством „Красная Новь“—Госиздат получил вторую крупнейшую московскую типографию,—двадцатую (бывшую т-ва Кушнерева). Ранее Госиздат получил типографию „Печатный Двор“ (1-ю Государственную) в Ленинграде, хотя лучшая типография в смысле уровня типографского искусства—имени Ивана Федорова, ранее 15-я Государственная, до революции — Голике и Вильборг, осталась в ведении Ленинградского полиграфического объединения. В последнее время замечается тенденция издательств—получать в свое ведение не только типографии, но и бумажные фабрики; это, разумеется, по силам только крупнейшему издательству, коим является Госиздат, ныне восстановивший бумажную фабрику Красногородскую, бывш. насл. К. П. Печаткина в Ленинграде, пустившую — пока две — машины-самочерпки с производительностью до 700.000 пудов в год.

[1]) Цифры см. в статье Б. Шапиро, в № 2 журнала „Печатник“ за 1924 г. Также см. „Болезни нашего печатного дела“, издание РК Инспекции, М. 1924.

Впрочем, надо сказать, что бумажная политика Бумтреста идет в целом навстречу интересам издательств, несмотря на то, что бумажная промышленность оказалась после войны, блокады, белогвардейских налетов в положении более тяжелом, чем промышленность полиграфическая; дело тут не только в сукнах и сетках, нужда в которых изживается,—беда в чрезвычайной отсталости всего оборудования наших бумажных фабрик в сравнении с западными, а в особенности с американскими, беда и в резком уменьшении числа фабрик.

Правда, от рекордных по минимуму двух миллионов пудов общей выработки в 1921 году, равной выработке начала семидесятых годов, мы быстро поднимаемся: в 1922 до 2.330.000 пудов, в 1923—4.489.000 пудов, предположения на 1924 год вращаются около цифры в 6—6$^1/_2$ миллионов пудов. Но в 1914 году в России было, кроме Финляндии, 213 предприятий бумажной промышленности, из них 128 бумажных, 21 картонных фабрик, 61 древесномассных и целлюлозных заводов; война и отделение лимитрофных республик свели число всех предприятий до 149, с 1917 по 1923 г. пожары и ликвидация технически негодных предприятий уменьшили это число еще до 78, считая — 52 бумажных, 10 картонных фабрик, 15 древесномассных и 1 целлюлозный завод [1]).

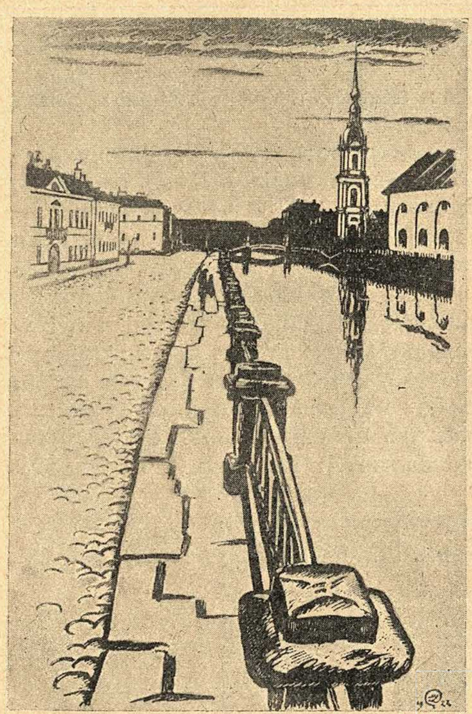
Если все эти фабрики и заводы, включая еще два неработающих целлюлозных завода, Сухонский и Дубровский, и соломенно-целлюлозное отделение Пензенской фабрики, будут пущены полностью в ход, то общая продукция их всех выразится: бумаги и картона около 12 миллионов пудов, древесной массы—около 3 и целлюлозы около 2,7 миллионов пудов. Т.-е., мы при наличных фабриках и заводах с их современным оборудованием никогда не поднимемся и до выработки всей России 1913—14 годов, хотя фабрики бумаги, остающиеся в пределах СССР, и в 1913 году дали всего бумаги 7.773.000 пудов и на много больше, очевидно, дать не могут [2]).

Если же принять во внимание, что условия развивающейся торговли и промышленности требуют и будут требовать все больше и больше бумаги оберточной и упаковочной и что годы войны снизили потребление бумаги на душу населения в РСФСР до 1$^1/_2$ фунта в 1921 году, между тем, как довоенное потребление доходило у нас до 8 фунтов, а в Соединенных Штатах ныне дошло до 165 фунтов, в Германии до 50 фунтов на человека; то нам станет ясно, что в ближайшие годы нас ожидает жесточайший бумажный кризис, который не удастся ликвидировать при помощи импорта из-за границы. Этот импорт, равнявшийся в 1921 году около 1$^1/_2$ миллионов, в 1922 около 2$^1/_2$ милл. пудов, понизился в 1923 г. до 1 миллиона пудов, с 1924 года стал повы-

---

[1]) „Бумажная Промышленность", см. том I, вып. I, М. 1922 года, стр. 60, статья И. А. Никитина, также цифры в следующих номерах этого интереснейшего журнала. Важна по цифровым данным и статья Н. Бельского в „Материалах к технико-экономическому съезду бумажной промышленности 15 февраля 1922 г." М. 1922.

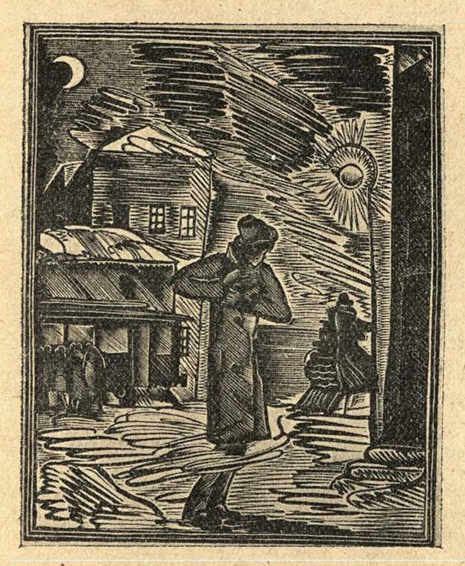
[2]) См. доклад т. Белоцерковского на VI съезде рабочих бумажной промышленности, „Рабочий Бумажник" № 11—12 за 1923 г. В том же № — использованные нами отчетные к съезду цифры.



М. Добужинский. Иллюстрация к „Белым ночам“ Ф. Достоевского. 1923. Ленинград.



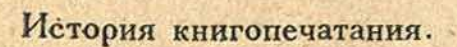
Н. Пискарев. Иллюстрация-украшение к „Освобожденному Дон-Кихоту“ А. Луначарского. 1922. Москва.



А. Кравченко. Иллюстрация к „Деревянной королеве“ Л. Леонова. 1923. Москва.



А. Бенуа. Фронтиспис к „Медному всаднику“. 1923. Ленинград.



шаться довольно резко, хотя для нас отправлять золото за границу или оставлять его там слишком невыгодно.

Между тем, быстрое распространение грамотности в Советских республиках не может не повлечь в ближайшие годы быстро растущей потребности в произведениях печатного станка. При этом условии нам необходима, как и в полиграфической промышленности, усиленная замена машин на бумажных фабриках, тем более, что техника этого дела поднимается, в особенности в Канаде и Соединенных Штатах, на небывалую высоту, и, например, новые большие самочерпки в Канаде дают скорость выработки бумажной ленты шириной в 5 метров— до 18 км в час, т.-е. до 5.000 пудов газетной бумаги в рабочие сутки. Т.-е., пять-шесть таких машин заменяют все наши фабрики бумаги!

Неудивительно при этих условиях, что производство только газетной и печатной бумаги в Америке достигает в тоннах (1 Т=907 кг):

Годы.	Соед. Штаты.	Канада.
1917	1.359.000	690.000
1918	1.260.000	740.000
1919	1.375.000	808.000
1920	1.512.000	876.000
1921	1.225.000	813.000
1922	1.448.000	1.082.000

Следовательно, остающийся пока рекордным 1922 год дает уже около 60 миллионов пудов печатной бумаги в Канаде и около 80 миллионов пудов—в Соединенных Штатах; если прибавить много большее количество оберточной, технической, писчей и др. бумаг (для 1919— только в Соединенных Штатах—6.190.000 т. и для 1920—7.300.000 т. выработанной бумаги и картона [1]),—получаются, поистине, гомерические цифры. И мы должны очень внимательно к ним отнестись, поскольку Советская Россия будет быстро расти в экономическом и культурном отношении и требовать ежегодного быстрого увеличения расхода бумаги как на книги, газеты и журналы, так и на технические и хозяйственные нужды. Нет никаких объективных данных, которые заставили бы в этом сомневаться.

Известную гарантию значительного расцвета в ближайшие годы нашей бумажной промышленности дает трестирование бумажных фабрик, ведущее к здоровой конкуренции между трестами; так, в 1922—23 годах сформировались следующие тресты: 1) Центральный целлюлозно-бумажный (с января 1922 года, капитал 11.500.000 руб.),

[1]) „Бумажная Промышленность", т. II, вып. II - III, стр. 311.



А. П. Остроумова.—Обложка к монографии о ней. 1923. Госиздат.



С. В. Чехонин.—Обложка к монографии о нем. 1923. Госиздат.



Обложка С. В. Чехонина.—1923.



И. И. Нивинский.—Обложка к „Принцессе Турандот". 1923. Москва, Госиздат.

в который вошли крупные фабрики: „Сокол“, имени тов. Свердлова, Окуловская, Каменская и Троицко-Кондровская имени тов. Троцкого, а также Сухонский целлюлозный завод; 2) Ленинградский бумажный трест (с марта 1922, капитал 7.850.000 руб.), объединивший фабрики: Голодаевскую имени тов. Зиновьева, „Коммунар“ (б. Царско-Славянскую), Невскую имени тов. Володарского, Ивановскую и три древесно-массных завода; 3) Полесский бумажный трест (с февраля 1922 года, капитал 4.270.000 руб.) с фабриками: Добрушской („Герой труда“), Суражской, Шкловской; 4) Украинский (с ноября 1922 года капитал 2.850 000 руб.) объединяет семь бумажных фабрик; 5) Вятский (с марта 1922 года, капитал 1.260.000 руб.) объединяет три фабрики и 6) Новгородский бумажный трест объединяет крупную Кошелевскую и Вельгийскую фабрики и два картонных завода.

Кроме того, некоторые крупные фабрики вошли: „Дубровка“— в Петролес, Николо-Павдинская целлюлозно-бумажная—в Камоуралолесбумтрест, Донская фабрика—в Донполиграфтрест, и, как указано выше, Красногородская, бывш. Печаткина (входившая в Сытинский „комбинат“), передана Госиздату. Большинство остальных мелких фабрикнаходятся в ведении губсовнархозов и в большом проценте бездействуют, при обветшавшем старом оборудовании [1]).

На всех бумажных фабриках СССР, по статистике 1921 года, было 146 бумажных машин, из них предполагалось большинство сдать в лом, в виду устарелости и больших накладных расходов при их использовании.

Какова может быть производительность всех этих фабрик, мы видели выше; притом они вырабатывают, главным образом, газетную, полубелую книжную и прочие простые сорта бумаг. Между тем, техника западно-европейских бумажных фабрик поднимается все выше не только в отношении количества, но и по качеству фабрикатов; не говоря о том, что обычный тип американского и английского журнала печатается на бумаге весьма плотной, глянцевитой, выработанной ровно и красиво,— например, обложечные бумаги, судя по новым изданиям и по образцам рекламирующихся фирм, поражают своей оригинальностью и красочностью. Нашим фабрикам, при их довоенном оборудовании, трудно добраться до этой высокой техники, а между тем издательства испытывают острый недостаток в красивых сортах обложечной бумаги, от которой так сильно зависит внешность книги. В сущности, наше богатство художественными по рисунку обложками, восхищающими иностранцев, скрывает нашу бедность хорошими и разнообразными обложечными бумагами.

Много лучше дело обстоит с ценами на фабрикаты бумажной промышленности: в течение 1923 года они постепенно понижались и, если не дошли пока до довоенных, однако, значительно дешевле сравнительно с ценами на типографские работы; так, по новым расценкам Центробумтреста, цена газетной ролевой бумаги в Москве—5 р. 30 к., на фабрике—4 р. 60 к. пуд (все же вдвое выше против довоенной),

---

[1]) См. С. Жуков: „Русская бумажная промышленность к началу 1924 г.“, в журнале „Рабочий Писчебумажник“, № 2 за 1924 г.

и в Соед. Штатах запродажные цены на 1 полугодие 1923 года были около 2 р. 50 к. пуд; между тем, еще 5 ноября 1923 года цена газетной ролевой в Москве была—6 р. 20 к. Еще резче понижение цены печатной небеленой бумаги: 5/XI—8 р., в 1924 г.—6 р. 30; печатная полубелая: 5/XI — 9 р. 75 к., теперь 7 руб.; печатная белая „Б“: 5/XI—13 р., с марта 1924 г.—9 руб. Альбомная 40 ф. в стопе понизилась с 10 до 8 руб., 20-фунтовая—с 12 до 9 р. 20 к. Следовательно, цена бумаги спустилась на 20—30%, между тем как Мосполиграф совсем не понизил цены,—поскольку с прежних прейскурантов давал скидку до 30%, затем перепечатал прейскурант, понизив цены до 20% и давая с них скидку крупным заказчикам в 5%.

Все-таки жизнь и общие условия развития Советской России берут свое, и вслед за понижением цен на бумагу должно пойти и снижение цен Мосполиграфа: уже „Транспечать“, объединяющая несколько типографий в Москве и Ленинграде, и военные и кооперативные и частные типографии находили возможным давать с старых цен Мосполиграфа до 35% скидки.

Понижение цен на бумагу и на типографские работы дало Бюро Партиздательств—органу, регулировавшему работу крупнейших советских издательств, опубликовать постановление, из которого приведем главное: „Настоящим доводится до всеобщего сведения, что на основании постановления центрального бюро советско-партийных издательств, утвержденного в партийном порядке отделом печати ЦКРКП (б.), в интересах максимального удешевления книги и приближения ее к массовому читателю, все советские, партийные, профессиональные и кооперативные издательства, входящие в объединение, обязаны соблюдать следующие правила об установлении максимальных цен и скидок на вновь выходящие издания на русском и украинском языках:

1. На обложке каждого издания должна обозначаться продажная цена (номинал) в руб. и коп., и указанная цена не может быть повышаема.

2. Для изданий по нижеприводимому перечню (см. р. 3) устанавливаются следующие предельные цены на один печатный лист (т.-е. 16 страниц печатного текста полубеленой бумаги обычного формата, размером 16×24 или 14×21).

Для изданий с тиражем:	Предельная цена 1 печ. листа.
Свыше 100.000 экземпляров	$4^1/_2$ коп.
от 50.000 до 100.000 экземпляров	5 „
„ 25.000 „ 50.000 „	$5^1/_2$ „
„ 10.000 „ 25.000 „	$6^1/_2$ „
„ 5.000 „ 10.000 „	$7^1/_2$ „
„ 3.000 „ 5.000 „	9 „

Примечание. При калькуляции книги неполный лист считается за лист. Обложка в одну краску без клише для изданий размером до 5 листов считается за поллиста; для изданий размером более 5 листов обложка в калькуляцию не включается.

3. Изложенные в п. 2 правила распространяются на следующие издания: а) учебники для школ 1 и 2 ступени и рабфаков; б) политическая и экономическая литература; в) научно-популярные книги и брошюры по всем отраслям знания; г) крестьянская литература; д) классики художественной литературы и массовая беллетристика и е) вся агитационная и пропагандистская литература.

4. Правила, изложенные в п. 2, не распространяются на издания богато иллюстрированные, со сложным набором, специальными обложками, печатаемыми на бумаге особо дорогой или специального формата".

Это постановление вошло в силу с 10 июля 1924 года.

Но положительная сторона 1923—24 годов—не только в понижении цен; эта новая эпоха принесла тщательное, доброхозяйственное использование имеющегося у нас—пусть отсталого—оборудования; так, „Любознательный" в органе типографии „Печатный Двор" в Ленинграде пишет: „Тот, кто был случайным посетителем „Печатного Двора" хотя бы в ноябре, видел развалившиеся части машин, грязные от времени стены, тусклые от насевшей на них грязи стекла, кучки рабочих, ходящих, стоящих и поглядывающих друг на друга, не двигающиеся в своем большинстве машины, и, как следствие последнего, тишина в зале. Совсем не то теперь—чистые перекрашенные стены, промытые стекла, пропускающие яркие, согревающие лучи солнышка, шумящие машины и почти полное отсутствие зря шатающихся людей. Разница громадная: тогда была если не смерть, то тяжкая болезнь,—теперь возродившаяся жизнь, бьющая ключом" [1]).

И так во всем. Если же принять во внимание, что быстрота темпа хозяйственного развития Советской России поражает каждый день, то следует проникнуться оптимизмом и надеяться на возможность в ближайшие годы реорганизации нашей полиграфической и бумажной промышленности в деле оборудования новыми машинами для поднятия до европейского уровня.

Ведь в отношении книжной продукции мы уже поднялись в 1923 году почти до довоенного времени: считая и незарегистрированную в „Книжной Летописи" ведомственную литературу, этот год дал на уменьшенной территории СССР более 15.000 названий; в „Книжной Летописи" за 1924 год зарегистрировано 14.491 название одних книг, при чем в это число опять-таки не вошли не только ведомственная литература, но и другие менее значительные издания, а также издания, выходящие в союзных республиках, следовательно, 1924 год уже дал, по меньшей мере, нормы мирного времени, с большими тиражами и, вероятно,—довоенным объемом книги.

Нельзя не остановиться и на другом радостном факте—чрезвычайного, в сравнении и с довоенным временем и даже с европейской практикой, интереса к книге и печатному делу; не говоря о ряде книг, изданных в эти годы по вопросам печатного искусства и техники, один только 1924 год уже дал такие труды, как „История гравюры и

---

1) „Печатный Двор", № 4, июнь 1923 г.



Обложка к книге Г. Зиновьева о В. И. Ленине. 1924.



Обложка А. Родченко.



Обложка А. Родченко.



Обложка Дени к сборнику его карикатур. 1923. Госиздат.

литографии в России“ Э. Голлербаха, капитальные исследования об условиях труда д-ра Б. Б. Койранского—в полиграфической и д-ра А. С. Шафрановой—в бумажной промышленности, сводную работу „Книга в России“ в трех томах, пока вышел первый том—невиданное в России явление. Продолжается издание „Печати и Революции“, „Новой Книги“ Госиздата, началось издание посвященных искусству книги журналов: „Печатное Искусство“—„Мосполиграфа“, „Книга и Гравюра“—Полиграфической секции Академии Художественных Наук. Профессиональные объединения печатников и бумажников издают свои профессиональные журналы: „Печатник“, „Рабочий-Писчебумажник“, где так много важного и о производстве, очень многие типографии издают каждая свою газету или журнал, Техно-Экономический Совет съездов бумажной промышленности—пятый год выпускает свой „толстый“ журнал „Бумажная Промышленность“.

Вместе с тем увеличивается число обществ и комиссий, посвященных вопросам книговедения; если сравнительно редки открытые заседания Библиографического Общества при 1-м Университете и Библиологического О-ва в Ленинграде, то еженедельно собираются—уже четвертый год—члены О-ва Друзей Книги, и не иссякает поток специальных докладов; три года продолжались собрания Комиссии по изучению искусства книги при Госиздате и Полиграфической секции Академии Художественных Наук.

Пятый год работает и стал на твердые ноги Государственный Институт журналистики в Москве.

Книжный Техникум при Госиздате, Техникум бумажников при Полотняно-заводской бумажной фабрике имени А. В. Луначарского, Высшие курсы бумажников при Институте имени Карла Маркса в Москве, ряд полиграфических школ—боимся, что мы далеко не охватили всего, работающего над вопросами книжного строительства, готовящего новые кадры специалистов по книге и, главное,—жизнеспособного и бодрящего.

Наконец, 18 марта 1923 года открыт Музей Книги („Постоянная выставка книжного искусства“ при Всесоюзной публичной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве), который под руководством Н. П. Киселева непрерывно пополняется, улучшается и знакомит посетителей с наиболее полезным и высоким из прикладных искусств—искусством фиксирования и передачи всех знаний и художественных достижений человечества в книгах максимальному числу людей.

Возможности Советской России велики. Тяжелые годы—надо надеяться—в прошлом. И нет сомнения, что трудности производства,—а их ведь еще много,—будут преодолены под мощным напором стремления трудящихся СССР к новой культуре,—стремления, поддерживаемого и усиливаемого всей политикой Советской власти.

ОСНОВЫ И ПРАВИЛА
ИСКУССТВА КНИГОПЕЧАТАНИЯ.



А. П. Остроумова-Лебедева. Печатание авто-монотипии (гравюра на линолеуме).

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ.

ОСНОВЫ ИСКУССТВА КНИГИ.

АЖДАЯ отрасль науки, любой вид искусства на известной ступени своего развития нуждаются в теоретическом фундаменте, в основательной разработке методологии.

В силу малого, в сущности, развития культуры человечества до XX века самое полезное, самое совершенное из завоеваний материальной культуры—книга—не имела определенной и общепризнанной теории ее создания—создания книги, как результата применения искусства книгопечатания. Это и понятно: книгопечатание стало на твердые ноги только к концу XV века; следующие века были веками подготовки и развития капиталистической эры, с индивидуалистическим подходом ко всем видам искусства и с пренебрежительным отношением к предметам массового потребления, как к объектам искусства. Высокие искусствоведы, вольно или невольно весьма низко падавшие в деле продажи своих способностей и талантов буржуазной культуре,—не могли не относиться отрицательно к самым попыткам теоретизации искусств, творческие результаты которых получаются во многих одинаковых экземплярах.

Каким бы жалким ни казалось это направление, но все же оно господствовало, в сущности, до последнего времени, т.-е. до развития марксизма как научного метода и как учения о социальной справедливости, о приоритете интересов масс над интересами индивида: карман буржуа диктовал основы теории искусств. И эта теория признавала предметом искусства картину, статую, архитектурный памятник, но отрицала право на внимание со стороны хромолитографии,

гипсовой копии со статуи и т. п. Условно делалась уступка гравюрам, литографиям, но лишь в том случае, если они исполнены самим художником или „под его наблюдением“: лист гравюры с рисунка Дюрера, отпечатанный рабочим при Дюрере, ценится эстетом очень высоко; лист, выпущенный позже, но передающий с одинаковой точностью ту же гравюру с того же рисунка, уже не рассматривается, как предмет искусства. Почему?—Очевидно, потому, что он стал доступен массам,—как бы ни оправдывались буржуазные эстеты.

Та же история происходит и с искусством книги: при налетах на эту область искусствоведы до самого последнего времени склонялись к рассмотрению книги, как предмета искусства, в лучшем случае с точки зрения ее иллюстрирования; книга без иллюстраций стояла вне их внимания, чему, впрочем, обычно способствовало, кроме влияния капитализма на науки и искусства, еще и малое знание техники книги.

Только в самое последнее время книга становится предметом внимания искусствоведов, притом очень немногих; крупнейшие теоретики искусств, начиная с Дюрера и кончая началом XX века, посвятившие свои труды книге, могут быть перечтены по пальцам, и книга для них являлась и является далеко не важнейшим объектом изучения; в сущности, до сих пор не было ни одного искусствоведа, который посвятил бы искусству книги все свое внимание.

Но положение не улучшилось и в настоящее время: если мы и можем назвать несколько имен писателей по вопросам искусства, уделивших свое внимание и нашей области,—то, с одной стороны, это внимание было случайным, а с другой—подход был неправильный и правильным быть не мог.—Почему?

„Бытие определяет сознание“. Чтобы отрицать сильнейшее влияние условий общественной жизни на идеологию этой жизни, на выработку определенных, более или менее „общепринятых“ научных теорий—нужно или быть наивным, или сознательно искажать истину. XIX век и начало XX прошли под флагом торжествующего буржуа, и этот буржуа диктовал не только способы наиболее быстрой и легкой наживы, но и программы работ служивших ему—вернее, его капиталу—ученых, в том числе и искусствоведов. Последние строили свои теории, имея в виде материалов творчество художников главным образом этой эпохи. Художники не могут не отражать в своем творчестве жизнь того класса, который является покупателем их картин, скульптуры и пр.; однако, дает ли быт буржуазии материал для вдохновенного искусства? Увы,—материал, конечно, есть, но какой материал? Какое содержание жизни, быта буржуа? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно ознакомиться с западно-европейской литературой XIX века: как много романистов посвящало свое перо быту буржуазии, и нет ни одного из крупнейших, у которого буржуа представлен окутанным поэзией и красотой. Напротив, самые большие писатели эпохи торжества буржуазии, поднявшиеся выше своего века—Анатоль Франс, Золя, Мопассан, Октав Мирбо, Уэлс не жалеют красок на описание темных сторон содержания жизни буржуа и волей-неволей становятся в позицию, враждебную быту буржуазии.

У буржуа нет идеологии, главный стимул его жизни—нажива; и нет ничего удивительного, что эта апология наживы окрашивает всю окружающую жизнь, весь быт. Но у буржуа есть средства на создание внешней красивости, хотя в общем и целом бесвкусной; естественно, что строители искусства устремляются именно в этом направлении: подальше от содержания. Когда художник посвящает свою кисть бытописательству буржуа, то получаются коллекции работ Домье, Гаварни, Ропса, где современное буржуазное общество нарисовано сплошь в карикатурном виде. И трудно себе представить картину художника, на которой бы внутреннее содержание буржуазного быта изобразилось в возвышенных, величественных красках, как бы ни хотел этого художник; приходится искать на палитре краски для юмора, ироний, сарказма, или уходить к пейзажу, к прошлому, к внешности современного города, к внешности представительниц буржуазии, к эротике— только не к внутреннему содержанию быта буржуа, в котором меньше поэзии, чем в быте крестьянина, рабочего, солдата, дающих и современному художнику так много тем и настроения.

Красивость (не красота) внешних форм быта при убогом и отталкивающем внутреннем содержании естественно заставляет и буржуазного искусствоведа убегать от проклятых вопросов содержания, идеологии, и сосредоточить все свое, иногда талантливое внимание на внешности, на форме.

Результатом является разработка теории эстетики формы, или формальной эстетики,—теории, на которой воспитывалось большинство современных эстетов—искусствоведов,—теории, естественно, глубоко буржуазной и упадочной.

Таковы причины широкого распространения этой теории формальной эстетики—теории, делавшей попытки завладеть областью методологии искусств даже в Советской России, больше того—стремившейся сблизиться с историческим материализмом—потому, изволите ли видеть, что марксизм признает за основу материю, а материю предметом искусства делает форма, в какую она облекается.

Нелегко разобраться в той мишуре слов, в патетических фразах, которыми формальные эстеты прикрывают—вольно или невольно— убожество содержания и своей теории и в своей теории. И только с 1923 года в Советской России стали наносить решительные удары формальной эстетике крупнейшие марксисты, резко отмежевывая формальную эстетику от марксизма. Так, Л. Д. Троцкий в своей пространной статье в „Правде“ [1]) без всяких уступок и сурово развенчал формальную школу в Советской России, с Викт. Шкловским во главе: „Формальная школа есть по-гелертерски (т.-е. по-ученому) препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства“. Но когда Л. Д. Троцкий писал свою статью—В. Шкловский еще не высказался прямо: „В основе формальный метод прост. Возвращение

---

[1]) „Правда,“ 26 июля 1923 г., № 166: „Формальная школа поэзии и марксизм“. Эта статья вошла в состав книги т. Троцкого „Литература и революция“, М. 1923 г., изд. „Красная Новь“.

к мастерству. Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так-наз. содержание одним из явлений формы“ [1]).

Ответом на это утверждение может служить цитата из статьи А. В. Луначарского, помещенной среди ряда других статей о формальном методе в журнале „Печать и Революция“ за 1924 год: „Современная буржуазия может любить и понимать только бессодержательное и формальное искусство. Она желала бы привить его всем слоям народа. В ответ на эту потребность мелкобуржуазная интеллигенция выдвинула фалангу художников-формалистов и другую, формалистов-искусствоведов“. „Менее всего можно было бы ожидать, что отдельные отряды этих фаланг могут иметь успех в почти безбуржуазной России“ [2]).

Естественно, что в Советской России, где в течение семи лет марксистское содержание определяет формы жизни, к которым стремится государственная власть—формальный метод в искусствоведении мог господствовать только до и не дольше того периода, пока революционный марксизм закреплял свои позиции в более важных, чем методология искусства, областях.

И понятно, что при нажиме со стороны марксизма—вместо союза с последним, формализм в искусстве стал испытывать кризис, о котором в том же № журнала „Печать и Революция“ говорил В. Полянский: „начинающийся кризис в лагере формализма, стирая „крайности“, покажет всю теоретическую беспомощность формализма—и больше, он может их подготовительную, черную, статистическую работу, очищенную от сумбурных теоретизирований, сделать более полезной и целесообразной при марксистском анализе литературных явлений. Надо способствовать этому кризису“ [3]).

Разумеется, этот спор вокруг применения формального метода в литературе далек от нашего искусства книги; но мы должны были остановиться на нем, чтобы твердо установить наши позиции в наиболее близкой нам области. Далее мы увидим, какое крупное значение этот может иметь и для искусства книги.

В новейшее время первым, кто применил к искусству книги формальный метод, созданный, конечно, не в России—наша буржуазия не обладала достаточной для этого культурностью,—а в Европе, был знаменитый Вильям Моррис, социалист - реформист и автор утопии „Вести ниоткуда“, делавший в Кельмскотте на Темзе опыты по облагораживанию внешней обстановки современного быта, то-есть, в сущности, быта буржуазии и обеспеченной интеллигенции. За ним пошли—Уолтер Крэн в Англии, Ганс Корнелиус. Феликс Поппенберг, Пауль Реннер—в Германии, П. П. Вейнер и А. А. Сидоров—в России. Все они, несмотря на попытки вуалировать свой подход к книге или

[1]) Виктор Шкловский: „Сентиментальное путешествие“, Ленинград, 1924 г., стр. 129.
[2]) „Печать и Революция“, 1924 г., кн. V. стр. 25.
[3]) Там же, стр. 36.



HERE BEGINNETH THE TALES OF CANTER-
BURY AND FIRST THE PROLOGUE THEREOF

WHAN THAT Aprille with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour:
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours yronne,
And smale foweles maken melodye,
That slepen al the nyght with open eye,
So priketh hem nature in hir corages;
Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
And palmeres for to seken straunge strondes,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specially, from every shires ende
Of Engelond, to Caunterbury they wende,
The hooly blisful martir for to seke,
That hem hath holpen whan that they were seeke.

BIFIL that in that seson on a day,
In Southwerk at the Tabard as I lay,
Redy to wenden on my pilgrymage
To Caunterbury with ful devout corage,
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye,
Of sondry folk, by aventure yfalle
In felaweshipe, and pilgrimes were they alle,
That toward Caunterbury wolden ryde.

Страница из напечатанных в Кельмскотте сочинений Чосера.
Рамка, инициал и рисунок шрифта—Морриса, иллюстрации—Берн-Джонса.

служением социализму (Моррис), или стремлением поднять старое мастерство книги (Корнелиус, Реннер), или даже служением марксизму (А. А. Сидоров),—внесли свой более или менее крупный вклад в искусство книги, идя путем формальной эстетики—и это связывало их по рукам и ногам, ибо такой подход к искусству является, естественно, однобоким—и даже вредным, поскольку из поля их зрения более или менее устраняется главное в каждой области прикладного искусства—то-есть назначение предмета и его содержание.

Искусство книги есть род прикладного искусства, в современной культурной жизни наиболее важного, задача которого—передача письмен и изображений, в книге заключающихся, в целях доступности работы автора и художника наибольшему числу людей в наиболее лучшей и точной передаче, то-есть с затратой наименьших усилий со стороны читающих. Следовательно, главное и основное в книге—ее содержание, форма книги должна следовать—и следует, несмотря на все усилия формалистов,—содержанию книги: „содержание определяет форму". А в таком случае—не только странной, но и противоречащей самой сущности книги является формула, которая определяет, в сущности, пусть резко,—подход формального эстета и к книге: „Художественное произведение есть результат определенной и целесознательной художественной воли, пробивающей себе путь в борьбе с назначением предмета, сырым материалом и техникой. Следовательно, трем последним факторам не принадлежит та положительная, творческая роль, которую отводит им так-называемая земперовская теория, а, напротив, препятствующая, отрицательная роль; они представляют как бы коэффициенты трения в общей сложности создаваемого".

Эту формулу искусствоведа Алоизия Ригля приводит автор книги „Книгопечатание, как искусство", в противовес теории знаменитого архитектора Готтфрида Земпера о соответствии формы содержанию произведения искусства, как о главной задаче художника. В том или ином виде, но слова Алоизия Ригля являются, в сущности, символом веры эстетов-формалистов.

Автор неоднократно, еще до начала кампании марксизма против формальной эстетики—читал доклады о методологии искусства книги с материалистической точки зрения [1]), и никогда не отрицал возможности формального метода, но лишь поскольку изучение формы имеет презумпцию приоритета содержания над формой. И нам остается—зафиксировать здесь основные положения нашей теории и сделать из нее необходимые практические выводы.

Для этого нам придется пойти сначала не к искусствоведу, а к физиологу-окулисту, который не может не сказать нам следующего, с его точки зрения наиболее важного.

Представим себе рукопись, заключающую в себе двадцать пять авторских листов, то-есть содержание книги обычного, среднего раз-

---

[1]) См. наше предисловие к изданию Госиздата: „Книгопечатание, как искусство" Пауля Реннера, М. 1925 г. См. также „XXV заседаний Комиссии по изучению искусства книги", Госиздат, Москва, 1924.

мера, считая в листе по 40.000 знаков; мы имеем миллион печатных знаков. Для того, чтобы прочесть книгу, которая будет отпечатана по этой рукописи, будущий читатель должен будет пройти глазами очень длинный путь (при корпусе—более двух километров), и на этом пути глаз должен проделать работу по передаче нашему сознанию одного миллиона значков разного вида. Работа, в сущности, колоссальная — и, принимая во внимание, что при быстром чтении мы можем в течение одного часа прочесть не менее сорока страниц—эта работа является количественно невероятной; только привычка, созданная годами, делает глаз способным к такой работе. Интересы читателя диктуют — наименьшее количество помех в этой работе глаза, наилучшее восприятие текста, наименьшее утомление зрения.

Вот что, и многое другое, нам скажет специалист-окулист.

И с этими обязательными условиями мы должны итти к искусствоведу, и этот последний должен дать указания художнику—какова должна быть композиция шрифта, краски, бумаги, чтобы общая форма книги и все ее детали наиболее соответствовали как содержанию данной книги по существу, так и требованиям, выдвигаемым физиологией органа зрения.

Художник—практик, или мастер, дающий рисунок отдельных литер, композицию этих литер в наборе, взаимосочетание страниц, цвет и строение бумаги и красок, — обязан подчиниться требованию чутких и осознающих искусство книги—увы, пока немного таких,— автора во-первых, окулиста во-вторых искусствоведа—в-третьих.

В результате должна получиться печатная книга, наиболее ясно и четко, на наименее утомляющей глаз бумаге передающая текст рукописи.

Следовательно, подчинение формы содержанию здесь диктуется настолько императивно, что о форме, как о чем-то самодовлеющем, независимом от содержания, или даже о содержании, как об „одном из явлений формы", не может быть и речи.

Поясним ярким примером это положение: с точки зрения эстета-формалиста, в чайной чашке главное—не ее назначение, а красота ее формы; следовательно, если форма чашки, как таковая, и ее внешние украшения, напр., живопись на ней, красивы, то для формалиста эта чашка является законченным и совершенным предметом искусства. Но материалист, подойдя к этой чашке, спросит: удовлетворяет ли она своему назначению? В зависимости от соответствия формы назначению, могут быть два ответа: или положительный, или отрицательный—в том смысле, что, напр., верхние края чашки представляют ажурную работу и при пользовании этой чашкой чай льется мимо губ пьющего; или верхний край настолько вогнут, что пить из чашки совсем нельзя, или, наоборот, этот край настолько выгнут, что чашку нельзя перенести с места на место—из нее выливается жидкость; или дно чашки настолько маленькое, что чашка не имеет устойчивости.

Для „формалиста" эти недостатки не имеют значения: они не лишают художественно исполненной чашки значения, как предмета искусства; материалист отвечает, что, конечно, чашка, несмотря на все эти

недостатки, остается объектом изучения искусствоведа, но она не может служить своему назначению, не может быть предметом массового потребления, и, следовательно, при ее создании упущено главное—это соответствие формы содержанию или, говоря иными словами, соответствие внешности назначению.

Почти несомненно, что формалист, стремясь всячески укрепить свою явно нетвердую позицию, пойдет на уступки и будет убеждать, что он принимает во внимание и назначение предмета, и содержание; он постарается всячески замаскировать свой аристократический подход к предметам искусства, но вышеприводимые цитаты из Ригля и Шкловского помогут нам разобраться в его тирадах. В момент же, когда формалист откажется подписаться под этими цитатами,—он перестает быть формалистом — ибо и для материалиста форма имеет немалое значение, но она должна следовать за содержанием.

Если искусствовед, изучая искусство книги, идет формальным путем, то получаются или декоративные издания Морриса, где содержание затеривается среди талантливых украшений формы, или книги в роде „Шести портретев“ А. А. Сидорова, где в жертву форме плохо читаемого шрифта приносятся даже знаки препинания.

Конечно, результатом примитивного преломления формальной эстетики в искусстве книги в понимании рядового работника типографии является—с одной стороны, переход его от Сциллы неумелого монтажа, от бесвкусицы и разгильдяйства к Харибде гордого уродования книги „по всем правилам эстетики“, а с другой стороны, в результате—еще большее усиление и без того принявшей массовый характер близорукости из-за постоянного выпячивания глаза, напряженно читающего миллионы вычурных и красивых по форме печатных знаков, и отсюда—проклятия со стороны читателя с воспаленными глазами и утомленными мозгами.

Мы, всячески отмежевываясь от формального метода, как самодовлеющего метода, взяли на себя, в сущности, очень скромную задачу: применить марксистский метод к построению книги, как предмета прикладного искусства.

И окончательно формулировать наш подход, опять-таки, можем так:

Искусство книги является искусством точного и ясного воспроизведения письмен и изображений наиболее совершенными для данной эпохи способами, в целях передачи фактов и мыслей автора возможно большему числу людей с возможно меньшей затратой усилий с их стороны. При композиции книги главная цель—объединение требований автора, окулиста, искусствоведа, техника и читателя. Следовательно, достижение наибольшего художественного эффекта при наименьшем утомлении глаз—вот императив, обязательный для всего этого ряда лиц и в особенности для основоположников нашего искусства.

Основоположники? Пионерами были архитектора древнего, до-христианского Рима, создавшие удивительный по четкости шрифт надписей на триумфальных арках и других сооружениях, давшие уже пропорцию расстояний как между словами, так и между строками. Затем средне-

вековой переписчик книг не раз задумывался над вопросами красоты книги, и результат его творчества окончательно зафиксировали печатники XV века, а усовершенствовали славные издатели XVIII века— Баскервилль—Бодони—Дидо... И настолько внимательны были все они к своему делу, что затем, в наше время, понадобилась столетняя коллективная работа владельцев типографий—буржуа, чтобы искоренить, унизить, разрушить типографское искусство—в угоду своим выгодам, своему засаленному бумажнику. И только теперь, после войны 1914 года, завершившей борьбу буржуазии за свои интересы, после революции октября 1917 года, создавшей в России плацдарм для гибнущей в собственной грязи буржуазии—искусство книги, прекрасное и высокое, вновь очищается от всего буржуазного мусора и вновь быстро идет к высокому мастерству печатника XV—XVIII веков.

И если наши печатные возможности стоят бесконечно выше возможностей XV века, то принципы искусства книги—остаются те же. Надо только их формулировать, игнорируя и упадочную буржуазную книгу, и выросшую на ее упадке эстетику книги формалистов. Характерно, что когда формальный эстет Пауль Реннер попытался дать ряд типографских правил—то он должен был пойти в XV век; как и следовало ждать: буржуазная книга XIX—XX веков не дала ему материала для суждений. И еще характерно, что ему часто приходится сбиваться на своем эстетическом пути от формы к содержанию книги.

Наша работа идет иным путем: мы на основе материалистических предпосылок выводим, какою должна быть книга, как предмет творчества книгопечатника, и затем заглядываем в создания XV—XVIII веков, чтобы проверить правильность наших заключений. И на этом пути мы видим, что все правила искусства построения книги дают совершенную работу без всякой нужды в формальной эстетике; здравый смысл, которым так богат материализм, является лучшим путеводителем.

Приводимые ниже предлагаемые нами правила включают в себя часть правил, уже данных Паулем Реннером или другими теоретиками; это понятно: печатник XV века, у которого учился Реннер, что он и сам подчеркивает,—руководился хорошим вкусом и здравым смыслом; следовательно, с печатником XV века мы пойдем одним путем. Реннер, идя путем формальной эстетики, также вынужден постоянно свертывать на наш путь. Тем легче решить, кто стоит на верном пути.

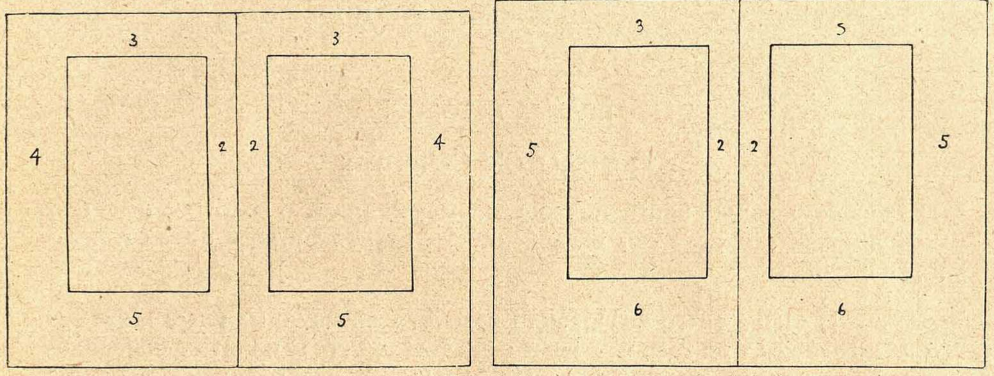
Правила эти расположены у нас последовательно, соответственно ходу работы по превращению рукописи, поступившей в типографию или к техническому редактору издания, в готовую к выходу на рынок книгу. Правил получилось 64, но их могло быть и меньше и больше. Мы включили в правила все главное, что, по нашему мнению, должно быть решено при прохождении всех этапов издания книги. Может-быть, что-нибудь не предусмотрено, в таком случае необходимо руководствоваться общим принципиальным подходом к типографскому строительству книги: максимум удобства для потребителя-читателя при минимальной затрате средств на издание книги. Конечно, это положение не следует понимать в том смысле, что книга должна выглядеть убого и бедно: бумага на издание должна быть не вредной для глаз;

издание, требующее иллюстративных пояснений, должно их иметь, притом лучше их заказать хорошему художнику, чем плохому; лучше выпустить издание в переплете, чем без переплета; можно привести еще немало таких же непогрешимых истин, которые сводятся к одному: кроме известных правил, которыми нужно руководствоваться, должно быть наличие издательского и полиграфского опыта и эстетического вкуса у работников книги, умения учитывать материальные возможности покупателей книги, полиграфические средства и т. д.

Но автор безусловно будет утверждать, что применение всех этих правил не удорожает стоимости книги. Типографские расходы не увеличатся, напр., оттого, что при наборе книги будет целиком применена единая гарнитура; напротив, переход типографий к единой гарнитуре даст большую экономию в расходах на шрифт и на помещение для него, так как в настоящее время в больших типографиях имеются сотни касс с малоупотребительными фигурными шрифтами, на которые затрачен капитал; оттого, что технический редактор издания сделает более удачные колонтитулы, заголовки и проч., набор не будет стоить дороже; наоборот, применение правил о малых отступах и сжатой разбивке, не больше полукруглого, даст экономию в несколько процентов, включая расходы на набор, верстку, печать, бумагу, брошировку и проч. Если принять во внимание, что на книжное дело в Советской России затрачиваются многие миллионы рублей, и с каждым годом цифра расхода будет увеличиваться по мере быстрого культурного роста Республик,—экономия в данном случае выразится в громадных суммах, а бумажный кризис будет хоть немного ослаблен.

Автор должен еще подчеркнуть, что он вовсе не считает этих правил какими-то непогрешимыми истинами: пересматривая многие образцы книжного искусства, изданные на протяжении веков, он, имея базой материалистический подход к книге, вывел эти правила, дав их больше, чем давал кто-нибудь до сих пор; но при всей объективности его подхода автор обладает все же своими субъективными вкусами, следовательно, другой автор таких правил может сказать что-то иное в некоторых случаях. В некоторых случаях, ибо практика покажет, что большинство этих правил не может быть опровергнуто. Расхождения могут быть, например, такого рода: Реннер требует пробела на тройную шпацию, в наших правилах—пробел не больше полукруглой, и понятно, почему: Реннер принял во внимание более узкую германскую фрактуру, наши же русские шрифты имеют в среднем более широкое очко, значит, и пробел должен быть несколько больше, и т. д.

Для автора ясно, что в Советской России назрел момент, когда типографские правила должны быть пересмотрены. И он будет рад, если предлагаемые им правила будут еще одним толчком для того, чтобы от архаических навыков, в которых так мало искусства книги, но которые остались у многих работников книги, советские типографии перешли к правилам, построенным на соответствии, с одной стороны—требованиям искусства, т.-е. подлинного мастерства книги, с другой стороны—интересам многомиллионной читательской массы СССР.



Образцы раскладки полей на страницах книги.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

ПРАВИЛА ИСКУССТВА КНИГИ.

ПРАВИЛО ПЕРВОЕ.

ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ КНИГИ.



ПРИСТУПАЯ к созданию книги, помни, что у тебя две цели: во-первых, ты должен дать подлинное произведение искусства, во-вторых, твоя задача—всячески облегчить процесс передачи содержания книги читателю. Поэтому—избегай всякой пестроты и разнобоя: пусть создаваемая тобою книга будет насквозь проникнута единством стиля, пусть все ее элементы будут связаны между собою, при союзе высокой техники и хорошего вкуса. Буквы должны гармонировать с буквами, строки со строками, страницы со страницами, текст с иллюстрациями, весь набор с выходным листом и обложкой, тип обложки—с характером иллюстраций, и т. д. Если ты допустишь небрежность, неряшливость приправки, решетчатый набор, разнобой в шрифтах, противоречие между цветами форзаца и переплета, негодную бумагу или только некрасивую обложку—вся книга теряет вид. Не упускай ни малейшей детали, примени все правила, прояви твой вкус и чуткость—и монтированная тобою книга будет подлинным произведением искусства.

Помни всегда, что, удовлетворяя физиологическим требованиям зрения читающего, ты тем самым незаметно достигнешь и лучшего эстетического впечатления от произведения полиграфического искусства, каковым должна явиться и создаваемая тобою книга.

Помни еще, что классическая простота всегда выше аляповатой, хотя и дорогой нагроможденности витиеватых украшений.

Помни еще, что самое незначительное произведение печатного станка требует такого же внимания композитора, как самое большое и сложное задание.

ПРАВИЛО ВТОРОЕ.

О ЗОЛОТОМ СЕЧЕНИИ.

При композиции книги почаще вспоминай правило золотого сечения, но применяй его условно, в зависимости от конкретных задач и возможностей.

Примечание. Правило золотого сечения или деления основывается на том, что глаз особенно легко и приятно воспринимает пропорции, при которых большой отрезок линии относится к меньшему отрезку, как вся линия к большому отрезку, именно, $A+B:A=A:B$. При этом, если B, т.-е. меньший отрезок равен 1, то A равно приблизительно 1,61. Были попытки самого широкого применения этого закона и в живописи, и в архитектуре, и в близкой ей по принципам композиции шрифта и страниц; но нет никакой надобности в железном применении этого правила: его ценность в том, что оно соответствует физиологическим условиям глаза, видящего в бока лучше, чем вверх и вниз; поэтому, напр., рисунок литеры может быть для меньшего напряжения глаза сжат в ширину и удлинен в высоту, страницы книги—тоже. Но точное, абсолютное применение этого закона не диктуется, в сущности, никакими условиями физиологии глаза или эстетики [1]). Вместе с тем многочисленные наблюдения, а также хорошо поставленная анкета, проведенная Г. Т. Фехнером (см. у Тимердинга, стр. 70—72), показали, что из десяти прямоугольников большинство опрошенных удовлетворили три, стороны которых относились как 34/21, 3/2 и 23/13, т.-е. первый—построенный по пропорции золотого сечения, второй и третий—близкие к нему [1]).

Вместо этой пропорции предлагают другую — отношение стороны квадрата к его диагонали, т.-е. 1:1,41, которое имеет то преимущество, что всегда остается постоянным—как, впрочем, и пропорция золотого сечения. И словолитчик, и бумажный фабрикант обычно дают отношения длины к ширине в пределах между золотым сечением и этой второй пропорцией.

ПРАВИЛО ТРЕТЬЕ.

О ЕДИНОЙ ГАРНИТУРЕ.

При процессе чтения глаз привыкает к основному шрифту книги; поэтому он испытывает утомление, если заголовки, примечания, оглавления, предисловие, титульный лист набраны шрифтами разных рисун-

---

[1]) См. об этом правиле ценную работу Г. К. Тимердинга: „Золотое сечение“, Ленинград, 1924 г., изд. „Научное Книгоиздательство“.

ков, не гармонирующих к тому же с основным шрифтом. Поэтому— во всей книге, от передней до задней обложки, пользуйся шрифтом только одного типа, одной гарнитуры, его основным с капителью, черным и в третью очередь курсивными рисунками. Какими кеглями пользоваться, какими их рисунками, обыкновенными или черными или курсивными—тебе покажут твой вкус и здравый смысл или лучшие образцы книжного мастерства.

Даже нормочку, колонцифер, фирму типографии, разрешение Главлита обязательно давай той же гарнитурой.

Это правило надо принять, как абсолютное; таким его и считают, напр., в Германии и Англии. Исключения допускаются только для периодических изданий, где, по соображениям больше коммерческим, иногда разрешается каждое объявление набирать шрифтами другой, но, конечно, одной гарнитуры для всех кеглей данного объявления.

ПРАВИЛО ЧЕТВЕРТОЕ.

О ЧИСЛЕ ГАРНИТУР.

Лучшей считай не типографию, в которой большое разнообразие шрифтов, а типографию с немногими типами шрифтов, но с богатым разнообразием кеглей этих шрифтов. Большая типография с тысячью разнобойных касс гораздо беднее, чем небольшая, но с хорошо представленной гарнитурой нескольких шрифтов, напр., академического или латинского. Самой большой типографии достаточно иметь три хороших гарнитуры шрифтов — напр., обыкновенный, хороший медиаваль или эльзевир, хороший академический.

ПРАВИЛО ПЯТОЕ.

О КРАСИВЫХ ШРИФТАХ.

Основа композиции книги—шрифт; лучших шрифтов две категории: это—или антиква, доведенная до совершенства Баскервиллем, Бодони и Дидо, или шрифты эльзевировского типа, созданные Гарамоном и Ван-Дейком, или средний между ними тип. Пока ничего лучшего человечество не могло придумать, а многие другие шрифты своей вычурностью, сложностью рисунка, декоративностью утомляют глаз и совсем не украшают книгу.

Впрочем, избегай шрифтов антиква с слишком тонкими волосными линиями верхними, нижними и средними: резкий контраст между черными основными линиями и волосными режет и утомляет глаз. В этом отношении некоторые шрифты рисунка Дидо, уходя от антиквы прежнего типа, доходят до крайности.

Также избегай шрифтов готического, угловатого фрактурного типа, близких к славянским и немецким: их угловатость гораздо труднее воспринимается глазом, чем округлость антиквы и эльзевира.

ПРАВИЛО ШЕСТОЕ.

О ВЫБОРЕ ШРИФТА.

Рисунок классической антиквы, особенно в ее дидотовской крайности, особенно черного типа, кажется старомодным, несмотря на его красоту; не употребляй его при наборе современных сочинений, в особенности политической литературы. Странно выглядит динамическая брошюра В. И. Ленина, набранная шрифтом, типичным для XVIII века.

Тщательно взвесь, шрифтом какого рисунка набирать данную рукопись. Несомненно, к поэзии больше подходят эльзевировские шрифты, для газеты годятся плотные шрифты простого рисунка, в Советской России ценят академический шрифт (Чельтенгам), ибо это лучшее достижение словолитен, не имеющее ни некоторой резкости дидотовских шрифтов, ни будничности обыкновенных ходовых шрифтов. Этот шрифт может конкурировать для любой книги и с эльзевиром или медиавалем.

ПРАВИЛО СЕДЬМОЕ.

О СТРОЕНИИ ШРИФТА.

Наименее утомляют глаз шрифты, средняя буква которых построена приблизительно по правилам золотого сечения, а именно, ее вышина относится к ширине как 1,61 : 1, а средняя линия идет или посредине буквы, разделяя ее на ровные верхнюю и нижнюю части, или выше середины, при чем пропорция верхнего отрезка к нижнему близка к золотому сечению.

Верхние и нижние края шрифтов должны, конечно, с математической точностью держать линию, иначе строки выглядят неровными бороздами, и чтение затрудняется весьма.

ПРАВИЛО ВОСЬМОЕ.

О КЕГЛЯХ ШРИФТОВ.

Окулисты рядом опытов установили, что величина очка буквы, равная менее 5 мм. и более 2 мм., замедляет процесс чтения на обычном расстоянии от глаза к книге в 35 см., когда глаза сведены под умеренным углом в 11^0 [1]). Очко обычного петита равно обычно 4 пунктам или более 1,5 мм., очко корпуса—пяти-шести пунктам, или около 2 мм. Следовательно, наиболее употребительными шрифтами для сплошного набора должны быть и являются петит на малое и на большое очко и корпус, также могут употребляться боргес или корпус, отлитый на боргесное очко, и цицеро. Остальные шрифты для

---

[1]) См., напр., д-р А. Ф. Никитин: „Исследование учебных книг в гигиеническом отношении; его методика". СПБ, 1907. В этой книге сведены произведенные до времени ее выхода наблюдения ряда европейских ученых.

основных текстов исключаются, кроме случаев печатания книг специального назначення, например, азбук и книг для детей младшего возраста.

ПРАВИЛО ДЕВЯТОЕ.

О КУРСИВЕ.

При выделении какого-либо места текста лучше не пользоваться курсивом, вообще им лучше не пользоваться, кроме разве справочных изданий, словарей и т. п., тем более, что в твоем распоряжении имеются для выделений или заглавные буквы, или капитель, или разбивка строчных букв, или капитель в разбивку. Курсив заставляет глаз, привыкший к прямым основным линиям, вдруг переходить на косые линии,—что правда, останавливает внимание на выделенных курсивом словах, но утомляет.

ПРАВИЛО ДЕСЯТОЕ.

О СБИТЫХ ШРИФТАХ.

Прежде, чем утвердить шрифт, которым будет печататься книга, всячески убедись в том, что он не сбитый и не мешаный; сбитость шрифта происходит от его изношенности, или от неумелого выколачивания бумажных матриц, или от неровной работы печатных машин и кривизны валиков, носящих краску, или от изношенности медных матриц, в которые отливались литеры. Помни, что все твои лучшие планы будут испорчены сбитыми шрифтами, сколько бы корректора ни выбрасывали испорченные буквы.

ПРАВИЛО ОДИННАДЦАТОЕ.

ОБ АБЗАЦАХ.

Большие отступы при абзацах или красных строках ничем не могут быть мотивированы, поэтому всячески избегай их. Самое лучшее—прими, как жесткий закон, что абзац должен отступать на одну круглую, независимо от длины строки, при чем все дополнительные тексты, набранные другими кеглями, тоже отступают в абзацах на круглую основного шрифта. Только при ширине строки более шести квадратов или 108 миллиметров можно допустить отступ до полуторых круглых.

В России, а также и в других странах при наборе „изящных" изданий прибегали не раз к непродуманной придумке—набору абзацев без отступов, очевидно, с формально-эстетической мотивировкой или из подражания. Однако, при наборе абзацев без отступов глаз не имеет отдыха перед абзацами, их трудно находить, увеличиваются белые промежутки в конечной строке абзацев, что еще увеличивает дырявость набора, которой как раз хотели избегнуть. И чуткий глаз, учитывая эти недостатки, оценивает этот набор, как некрасивый. К тому

же, при этой манере нельзя узнать, где кончается первый абзац и начинается второй в том случае, если конечная строка первого абзаца имеет полную длину—что случается нередко.

ПРАВИЛО ДВЕНАДЦАТОЕ.

ОБ ОТСТУПАХ ПРИ ИНИЦИАЛАХ.

При инициалах в начале глав строки, следующие за инициалом, должны строго держать линию: ни одна строка не должна „прилипать", примыкать к инициалу больше, чем другие. Первое слово после инициала в первой строке должно быть набрано или прописным, или строчным шрифтом, едва ли можно допустить, чтобы вся эта строка была набрана заглавным. Здесь прибегали к прописным многие крупные мастера, подражая стилю рукописей; но мотивировать это подражание в XX веке довольно трудно. Инициал сам по себе настолько привлекает внимание глаза, что нет никакой надобности в дополнительном акцентировании следующего за ним текста.

Следи, чтобы низ инициала держал линию с нижней линией втянутого из-за ширины инициала текста.

ПРАВИЛО ТРИНАДЦАТОЕ.

О ПРОБЕЛАХ МЕЖДУ СЛОВАМИ.

Аппрош между словами, или пробел, не должен превышать ширины средней литеры шрифта. Поскольку эта ширина не превышает полукруглого, и пробел не должен превышать полукруглого, ибо глаз фиксирует при чтении отдельные буквы, и для отдыха после каждого слова ему вполне достаточно пробела в одну букву.

Большие пробелы и физиологически не нужны и делают весь рисунок набора решетчатым, портя композицию страницы в эстетическом отношении. Если по условиям набора данной строки нельзя выдержать расстояние в полукруглую, то лучше уменьшай пробелы, пользуясь тройными шпациями (составляющими треть круглого) или шпациями в 3 и даже 2 пункта.

В ряде случаев пробелы должны быть меньше полукруглого; так, между предыдущим словом и знаком препинания достаточно поставить одну пунктовую шпацию, после знака препинания и перед следующим словом—двухпунктовую шпацию. Если все слово состоит из одной или двух букв (а, и, в, к, по, за, на, из), то вполне достаточно для отдыха глаза поставить трехпунктовые шпации впереди и позади таких коротких слов.

ПРАВИЛО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ.

О ЗНАКАХ ПРЕПИНАНИЯ.

Не дико ли, когда знак препинания, относящийся ко всей предыдущей фразе, тесно приклеен к одному последнему слову этой фразы? И, наоборот, как неудачливо он стоит, если между ним и предыду-

щим словом—большой промежуток. В сущности следовало бы уже работникам в словолитне подумать об этом и отливать знаки препинания с небольшим средним заплечиком слева знака препинания. Но не всегда, вернее—редко словолитчики столь предусмотрительны, да они и привыкли отливать все литеры без средних заплечиков. При выбивке пунсоном матрицы тоже едва ли вспомнят о красоте отбивки знаков препинания. Поэтому — на твоих плечах лежит тяжесть исправления этого недостатка, а еще больше на плечах наборщиков. Последние не любят однопунктовых шпаций, но только такая тонкая шпация спасает здесь красоту набора. Поэтому—при знаках препинания: ,) ;) .) ...) :) !) ?)—настаивай, чтобы перед ними стояла однопунктовая (волосная) шпация, но в том лишь случае, если у них нет среднего заплечика слева. Если от тебя зависит покупка шрифта для типографии—предусмотри этот вопрос при заказе шрифтов, заставь словолитню подумать о красоте ее работы и в этой детали.

ПРАВИЛО ПЯТНАДЦАТОЕ.

О ТИРЕ И КАВЫЧКАХ.

Тире и кавычки несут двоякую службу: они выделяют как чужую речь, так и все то, что автор хочет особо подчеркнуть. Кроме того, тире в тексте умелого автора—прекрасное орудие для облегчения понимания менее ясных мест и длинных периодов. К сожалению, тире пользуются меньше, чем нужно, но зато словолитни их отливают длиннее, чем нужно—обычно на целую круглую.

Поэтому тире очень велики и в тексте образуют дыры. Наборщики иногда еще более увеличивают эти дыры, ставя шпации впереди и позади—как раз там, где их не нужно. Если нет в типографии более коротких тире, то во всяком случае не следует их отбивать шпациями, а если рядом с тире стоят другие знаки препинания—не следует ставить между ними даже самую тонкую шпацию.

Если абзац начинается с чужой речи, то лучше вместо тире, расширяющего и без того достаточно широкий отступ, употреблять кавычки (« »).

Малые тире или дефизы (знаки переноса) не следует ни в коем случае отбивать шпациями: цель дефиза—не разделение, а соединение слов.

Кавычками или „лапочками“ рисунка „ “, то-есть как удвоенные запятые, не следует пользоваться; менее утомляют зрение и более эстетичны держащиеся на средней линии строки кавычки типа « ». Их следует отбивать шпацией в один пункт—если они не отлиты как следует, т.-е. с левыми и правыми для конечных лапок средними заплечиками. К соглашению, их отливают не ко всем шрифтам.

ПРАВИЛО ШЕСТНАДЦАТОЕ.

О ДЛИНЕ СТРОКИ.

Длина строки не должна быть короче трех квадратов, ибо тогда сколько-нибудь правильный набор весьма затруднен, и глаз утомляется от прыганья по узкой лестнице строк. Но она не должна быть и длин-

нее восьми квадратов, ибо глаз устает, удерживая более длинную строку и переходя затем к следующей. При необходимости набора более восьми квадратов следует разбивать набор на столбцы.

Наиболее красивая полоса держится в пределах от 4 до 7 квадратов,—последняя ширина только, пожалуй, для корпуса и цицеро.

ПРАВИЛО СЕМНАДЦАТОЕ.

О ПЕРЕНОСЕ СЛОВ.

В целях достижения ритмически-правильных промежутков между словами при наборе не следует широко соблюдать всех академических правил переноса слов с одной строки на другую, достаточно придерживаться существующих на этот счет основных правил грамматики. Но следует избегать по возможности таких переносов, где отделяются тесно связанные между собой слова, напр. Глава / II, Людовик / XVI, 1925 / год, И. И. / Иванов.

При процессе чтения наш ум так быстро усваивает прочитанное, что даже рискованные переносы, конечно, грамматически правильные, — не мешают этому усвоению.

ПРАВИЛО ВОСЕМНАДЦАТОЕ.

О ЦИФРАХ.

Если случайно в тексте попадаются мелкие числа, напр., „шли три человека"—обозначай эти цифры не числами, а буквами, оставь цифры для учебников арифметики, таблиц, выводов и специальных работ. Конечно, следует обозначать арабскими цифрами года, римскими—века (XX век)—последнее, впрочем, лучше словами, так же как порядковый номер царей и пап. Избегай устарелых римских цифр, которые сложнее и требуют большего напряжения внимания, чем цифры арабские.

ПРАВИЛО ДЕВЯТНАДЦАТОЕ.

О ШПОНАХ МЕЖДУ СТРОКАМИ.

Художник, изображая рисунки для будущих пунсонов шрифта, имел в виду не рисунок каждой литеры отдельно, а композицию страницы, набранной этими литерами. Поэтому при правильной отливке шрифтов редко требуется употребление шпон, разве только при литерах, отлитых на полное очко, никогда при литерах, имеющих широкие заплечики. Шпоны употребляют обычно более толстые, чем нужно—в два, даже три пункта, и получается дырявый набор. Обычно вполне достаточна толщина шпоны в один пункт.

Иначе говоря, расстояние между строками (интерлиньяж) должно равняться вышине очка основного, т.-е. строчного шрифта, напр., в корпусе, равном 10 пунктам, пять пунктов на очко буквы и пять—на верхние и нижние заплечики. Если в очке больше пяти пунктов, то заплечики, естественно, малы и следует применять тонкие шпоны.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТОЕ.

О ЗАГОЛОВКАХ.

Обдумывая, каким шрифтом набрать заголовки глав, свободно стоящие над основным текстом, и подзаголовки, пункты, параграфы, стоящие в строку в тексте, помни, что страница имеет наиболее спокойный вид, если не прибегали к помощи черных и курсивных шрифтов, и тем более пестрый вид, чем больше ты пользовался этими дополнительными шрифтами. Но иногда, в зависимости от назначения книги, эта пестрота необходима: напр. в словарях, где главная цель—всячески облегчить нахождение данного слова и данного места текста, тогда—ты должен, напр., дать основное слово черным, остальные обыкновенным ссылки на другие слова—курсивом. В учебниках для школьников, путеводителях и других справочниках—это резкое выделение также необходимо, но каждый раз внимательно обдумай, какие дать заголовки, помня, что свободные заголовки более красивы, если они набраны прописными, а заголовки, введенные в текст,—если набраны строчными. Если есть несколько заголовков, стоящих один над другим, то ближайший к основному тексту должен быть мельче или крупнее, дальнейший—наиболее крупным или мелким, со спокойными переходами от меньшего кегля к большему.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ПЕРВОЕ.

О НАБОРЕ СТИХОВ.

Наиболее трудным является набор стихов и драматических произведений, в то же время он - самый благодарный для применения твоих знаний и вкуса. При наборе стихов—ты должен очень считаться с замыслом автора и располагать строки и делать отступы согласно оригиналу. Если ты свободен от требований автора, то набирай начало каждой строфы или каждого периода с отступами; рефрены давай с отступами вправо или влево, после каждой строфы ставь реглету или тире. Звездочки часто выглядят наивно.

Если стихотворение, басня или драматическое произведение в стихах написаны так, что стихи имеют разную длину, правильно чередуясь—короткий и длинный, или с пестрым разнообразием коротких и длинных строк, то более короткие строки должны набираться со втяжками, тем большими, чем короче строка, так что набор будет иметь вид лестницы со ступеньками разной длины, но расположенными симметрично.

Стихи набираются, если стоят рядом с прозаическим текстом, более мелким шрифтом—что правильно с точки зрения оптики, ибо более короткие строки стихов требуют и несколько меньшего шрифта. Стремись так расположить строки, чтобы не было переносов, неизбежно дырявящих общую композицию.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ВТОРОЕ.

О НАБОРЕ ДРАМ.

Настоящее поле упражнения для монтера книги — драматические произведения, написанные стихами. Здесь, впрочем, еще в XVIII веке во Франции, напр., в сочинениях Мольера, Расина и Вольтера, изданных Дидо и другими, установлены не плохие правила: название комедии набирается крупным прописным, „первый акт"—прописным несколько мельче, „первая сцена"—прописным еще более мелким, имена действующих лиц—еще мельче, но прописным, ремарки в скобках—капителью того шрифта, к которому ремарка относится, ремарки в самом тексте—курсивом или капителью. Словом—спокойный переход от крупных к мелким прописным шрифтам с ритмическими, если нужно, перебоями капителью.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ.

О НАБОРЕ ВЫНОСОК.

Набирай выноски шрифтом мельче основного текста, но не очень мелким, например, при корпусе—петитом. Но ставь выноски обязательно на той же странице, куда выноска относится, и не относи их к концу главы или даже книги, чем часто злоупотребляют. Этот каприз авторов утомляет и нервирует читающего, при каждой выноске ищущего ее где-то вне страницы. Нарушение условной эстетики, вносимое в композицию страницы выносками, окупается удобствами их расположения при тексте.

Отделяй выноски от основного текста или простым пробелом, или простой тонкой линией на расстоянии несколько большем, чем кегль основного шрифта и избегай больших пробелов.

Выноски нужно обозначать в тексте не звездочками и другими значками с простой скобкой, а мелкими дробными цифрами. Можно ставить дробную верхнюю цифру с обращенной к ней тонкой квадратной скобкой (^{1}]), давая соответственную цифру со скобкой или лучше без скобки в самой выноске.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ПРЕДИСЛОВИИ, ОГЛАВЛЕНИИ И ПРОЧ.

Предисловие, введение и оглавление должны быть набраны тем же шрифтом, что и основной текст; если они невелики, то допустим набор меньшим кеглем на шпонах или без шпон, или несколько более крупным шрифтом без шпон.

Алфавитные указатели, вывода и таблицы вполне можно и следует набирать шрифтом меньшим основного шрифта книги; обычно вид страниц от этого выигрывает.

Отточия в оглавлениях, указателях, таблицах и выводах (т.-е. таблицы без разделяющих колонны цифр линеек) должны быть с равными расстояниями между точками, без ритмических перебоеев, задерживающих глаз и утомляющих его.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ПЯТОЕ.

О КОРРЕКТУРЕ.

Не допускай переверсток при авторской корректуре; настаивай, чтобы автор заменял выброшенные слова равной по числу букв вставкой, или вставлял—если это необходимо—целые строки с математической точностью, или выкидывал целиком абзацы или концы абзацев; словом, чтобы он старался не портить твоих художественных замыслов, нередко чуждых автору, переверсткой, от которой получаются или пробелы или слишком тесный набор. Если неизбежна переверстка—то настаивай, чтобы все правила набора были соблюдены.

Требуй, чтобы авторская корректура была прочитана в гранках; тогда верстка полос будет проходить по совсем исправленным гранкам. Иначе—автор, не уважающий труда наборщиков, или корректор сделают красивую композицию страниц невозможной.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЕ.

О ПОЛЯХ СТРАНИЦЫ.

Когда читаешь страницу, то глаз, перебегая от строки к строке, имеет и должен иметь отдых: меньший—в конце каждой строки и больший—в конце страницы. Поэтому еще с средних веков поля книги получают соответственный размер: внешние средние и нижние—бо̀льшие, в середине и сверху—меньший. Сумма двух внутренних полей при этом равна ширине каждого среднего бокового поля. Если внутренние поля велики—это не мотивируется физиологически и в то же время страницы книги эстетически не связаны между собой, как бы стремятся расползтись в разные стороны. Если внешние поля малы—книга приобретает кургузый, обрубленный вид.

Поэтому руководствуйся не удобствами печатника, которому легче поставить со всех сторон полосы одинаковые марзаны, а достижениями лучших европейских печатников, которые заключаются в следующем: внутреннее поле самое меньшее; внешнее верхнее—несколько большее; внешнее среднее—еще больше; внешнее нижнее—самое большое. Это соотношение можно выразить, как 2:3:4:5 или 2:3:4:6 или 2:3:5:6; первое хорошо для рабочих книг, третье—для роскошных изданий с малыми тиражами, где экономия в бумаге не имеет особого значения. Расстановка полей по первому соотношению не увеличивает расхода бумаги по сравнению с „дедовской“, т.-е. эпохи буржуазного упадка книги, расстановкой полос в русских типографиях (См. образцы, стр. 437).

Конечно, нельзя требовать математически-строгого соблюдения данных пропорций: надо иметь в виду ширину марзанов и реглет, и рассчитывать поля на цицеро и квадраты; так, напр., при пропорции полей 2:3:4:5 можно дать (приблизительно): три цицеро на внутреннее поле, один квадрат—на внешнее верхнее, квадрат с цицеро—на внешнее среднее и шесть цицеро на нижнее поле. Это самое экономное расположение полей; лучше дать: три цицеро, квадрат, полтора и два цицеро—при формате в восьмую, размер страницы около 15$\times$23 см. (т.-е. $13^1/_2\times20^1/_2$ или 14$\times$21 верш. бумаги) и один, полтора, два, два с половиной квадрата—при размере страницы около 18$\times$27 см. (т.-е. при размере полного листа бумаги 16$\times$24 вершка).

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЕ.

О ПРИВОДКЕ.

Наблюдай строго, чтобы при верстке полос, печати и фальцовке листов наблюдалась точная приводка, т.-е. строки одной страницы в точности совпадали со строками другой страницы, как стоящей рядом, так и идущей вслед, и чтобы полосы при фальцовке стояли ровно одна против другой. Вся типографская печать основана на математической точности, и все работники типографии обязаны эту точность соблюдать, чтобы небрежностью не испортить книги.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЕ.

О ПЕРЕНОСАХ СТРОК.

Совершенно недопустимы как оставление внизу страницы одной строки нового абзаца, так и перенос на следующую страницу одной конечной в абзаце, „висячей" строчки. Нехорошо, если переносят и две конечные строки абзаца, особенно если последняя строка меньше половины строки. Лучше вогнать набор на одной или двух предыдущих страницах, что почти всегда возможно. Если невозможно—лучше уничтожить переборкой какой-либо абзац. Наиболее удобное и оптически оправданное начало новой страницы—с абзаца, но оно редко удается.

Не следует также начинать абзац на последней строке страницы.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ.

О ЛИШНИХ ШПОНАХ.

Часто метранпаж, чтобы заполнить страницу, ставит лишние шпоны после абзацев; получается неравная полоса с белыми несимметричными перебоями, не соответствующая по расположению строк соседней странице. С этим злом необходимо бороться. Какими способами верстать, чтобы получилась наиболее красивая страница, это можно видеть, в сущности, только на конкретных случаях.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТОЕ.

О ВНУТРЕННИХ МАРГИНАЛИЯХ.

Заголовки глав, параграфов и пр., помещаемые в прямоугольниках („окошечках", „форточках") с левой стороны текста внутри полосы (внутренние марги алии) —затрудняют, замедляют и удорожают набор, редко способствуя красоте полосы; вместе с тем, ограниченность места заставляет часто ломать слова и делает вид „форточек" весьма пестрым и некрасивым. При наличности умения выбрать шрифты для заголовков—нет никакой практической надобности применения этих „окошечек" и лучше прибегать, если это так необходимо, к боковушкам (вне полосы стоящим, внешним маргиналиям).

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ПЕРВОЕ.

О МАРГИНАЛИЯХ.

Маргиналии или „боковушки", т.-е., в теперешнем понимании—заголовки или параграфы и др. на полях страницы (в XV—XVI веках это были примечания и комментарии) должны, естественно, помещаться слева от полосы; но при этом условии—внутреннее поле правой полосы должно быть увеличено; тогда—должно быть увеличено и внутреннее поле левой полосы; но при этом условии—страницы разъезжаются в стороны. Если же маргиналии правой страницы помещать на внешнем среднем поле,—это будет нелогично и затруднит читателя. В маргиналиях редко бывает нужда, так же как во внутренних маргиналиях. Кроме того, внешние маргиналии мешают расстановке марзанов на полях, затрудняют метранпажа, часто обрезаются при переплете и потому лучше их избегать.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ВТОРОЕ.

О КОЛОНЦИФЕРЕ.

Колонцифер не должен бросаться в глаза; его нужно набирать цифрами основного шрифта книги, не черным и не курсивом, и ставить или вверху или внизу страницы посередине или у внешнего края, но над ним, а не рядом. Лучше избегай всяких украшений при колонцифере, только мешающих в процессе чтения. Избегай при длинных предисловиях нумерации страниц римскими цифрами—они иногда очень длинны, и всегда нужно даром затрачивать известное время, чтобы прочесть, напр., XLVIII или CXXXIV.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЕ.

О КОЛОНТИТУЛЕ.

Колонтитулы редко удаются, если не брать хороших образцов, но приносят большое облегчение читающему и в то же время украшают страницу. Обычно хорошо удаются колонтитулы, если они отделены

от текста тонкой чертой на расстоянии, чуть большем, чем кегель основного шрифта книги, от верхней строки и набраны капителью или заглавными основного шрифта. Такой колонтитул должен быть поставлен или в середине колонны, или у внутреннего края — второе в том случае, если колонтитул правой страницы служит логическим продолжением колонтитула левой страницы. Колонцифер ставится тогда внутри внешнего края колонтитула. Напр., см. колонтитул в нашей книге.

В начале глав или статей колонтитул ставить не следует из соображений эстетических; но в этих случаях он и логически не нужен.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ЛИНЕЙКАХ ВВЕРХУ СТРАНИЦ.

Часто, в целях придания странице цельного вида,—ставят толстые черные линейки вверху, а иногда еще и внизу страницы. Избегай это надоевшее средство, иногда прикрывающее неумение монтера книги дать красивую композицию без искусственных мер: черные линейки раздражают глаза и особенно некрасиво выглядят, когда отстоят далеко от крайних строк.

Стоит ли упоминать, что рамки декадентского типа всех рисунков исключаются при сколько-нибудь серьезном подходе к задачам книжного искусства.

То же нужно сказать о двойных линейках конторского типа (одна толстая и одна тонкая параллельные линии), и н о г д а бесстыдно опошляющих листы книги.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ПЯТОЕ.

О ДЕКОРАТИВНЫХ РАМКАХ.

Помни при композиции страницы, что твоя задача—выявить возможно лучше текст; поэтому—избегай всяких декоративных украшений полей, задавливающих самый текст и рисунки. Искусство книги заключается обычно не в декорировании страниц, а в устранении всяких помех при восприятии текста. Но свободно прибегай, если сумеешь—к обрамлению текста простой линеечной рамкой, иногда дающей хороший эффект и ставящей глазу облегчающие преграды около строк.

Очень редко линейки или бордюры узорчатого типа вносят красоту на страницы книг.

Только при создании особых любительских изданий—ты можешь проявлять всю твою фантазию, однако лишь при условии талантливости или мастерского подражания лучшим образцам. Помни, что, давая что-то новое, ты должен стремиться не к новизне, а к совершенству. Но в наших, советских условиях не пришло еще, пожалуй, время для роскошных любительских изданий.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ШЕСТОЕ.

О ЗОЛОТОЙ ПЕЧАТИ.

За границей, особенно в Париже, в роскошных изданиях прибегают иногда к золотым украшениям страниц, именно к золотым рамкам и бордюрам. Как бы искусно это ни делать,—всегда от позолоты на листах текста веет мишурой и мещанством: золото менее благородно, чем бумага. Не делай также золотых рамок на полях рисунков. Оставь золото для переплета, где умелая позолота очень украшает и имеет крупное рекламное значение. Поменьше ненужной пестроты на страницах и побольше внимания к классической композиции текста.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОЕ.

О СИГНАТУРЕ И НОРМЕ.

Сигнатура (обозначение номера листа по порядку внизу первой страницы листа) не является необходимой; брошировщики обходятся без нее. Если она ставится—то обязательно внизу страницы у левого угла текста и цифрами из шрифта той же гарнитуры, но более мелкими. То же относительно обозначения в виде „нормы“ внизу нового листа автора и заглавия: нормочки нужно делать мало заметными, покороче, если можно, то вместо автора и заглавия—ставить напр. № ГИЗ‘а или другое условное обозначение данной книги.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ВОСЬМОЕ.

О НАЧАЛЕ ГЛАВ.

Лучше располагать главы и статьи с новых страниц, со спуском в $^1/_4$—$^1/_3$ страницы; но экономические соображения часто препятствуют этому. Тогда—отделяй главы или статьи простой черной или незамысловатой, напр., английской чертой одну от другой.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ.

О КОНЦЕ ГЛАВ.

Нет серьезных возражений против окончания текста глав в виде треугольников, опущенных верхним углом вниз, в арабском стиле; но тогда—делай их или в каждое главе, или только раз, в конце книги. Конечно, если по окончании главы ты ставишь рисунок-концовку, то треугольники исключаются: рисунок требует ровных полей для его лучшего восприятия.

29*

ПРАВИЛО СОРОКОВОЕ.

О ЗАДАЧЕ ИЛЛЮСТРАТОРА.

Заказывая художнику или подбирая иллюстрации к книге, помни, что задача иллюстраций—не мешать, а помогать читателю усвоивать текст автора. Поэтому—ищи иллюстратора, который свой талант художника соединяет с чутким вниманием к замыслу автора книги, и всячески избегай художника, рассматривающего текст, как сырой и не обязательный материал для своего творчества; в результате бывает, что, напр., изображенный на рисунке герой совсем расходится с портретом, который нарисован в тексте автором. Бывает, что иллюстратор дает рисунки, не прочтя книги. Бывает, что иллюстратор опошляет, принижает замысел автора. Дело иллюстрирования—нелегкое дело, и подходи к нему осторожно. Как много прекрасных произведений писателей испорчены плохими иллюстрациями художников, и как мало книг, где художник-иллюстратор в своем творчестве и таланте сливается духовно с творчеством художника-писателя.

ПРАВИЛО СОРОК ПЕРВОЕ.

О КЛИШЕ.

Сетчатое клише требует сложной приправки и хорошей бумаги; чем крупнее растр, через который снималось клише, тем виднее неприятная и нехудожественная сетка; чем мельче растр—тем труднее приправка, тем лучшая бумага и совершенная печатная машина нужны. При плохой бумаге - приходится или печатать клише на отдельных вкладных листах, обычно—меловой бумаги, неприятно диссонирующей с плохой и другого тона основной бумагой, или униженно примиряться с плохими рисунками.

Поэтому — избегай сетчатых клише, если издание печатается на бумаге плохого или малоудовлетворительного качества. Помни, что и на лучшей бумаге сетчатое клише выходит иногда плохо, и предпочитай штриховые клише, приправка которых легка и которые хорошо выходят на любой печатной бумаге. Отдавай сетчатые оригиналы, с которых нужно сделать клише, художнику для перерисовки на штрих или—лучше всего—граверу на дереве, для выполнения рисунка способом ксилографии, конечно, с обязательным затем снятием гальвано, если нужно печатать большие тиражи или снимать матрицу. Посмотри учебники, печатаемые в больших тиражах,—они портят глаза детей, между прочим, и плохими рисунками с сетчатых клише.

Во всяком случае, покончи с вопросом о рисунках и их клишировании прежде, чем сдать текст в набор: иначе тебе придется торопиться с рисунками, а это дело требует времени, или—задерживать верстку полос.

ПРАВИЛО СОРОК ВТОРОЕ.

О СООТВЕТСТВИИ КЛИШЕ ШРИФТУ.

Иногда иллюстрации требуют применения в тексте шрифтов, не дисгармонирующих с ними; так, рядом с мягкими карандашными рисунками литографа резко выделяется несоответствие ему дидотовских шрифтов „английского“ гравированного типа, созданных в эпоху господства гравюры на меди с ее резко-отчетливыми линиями. Английские шрифты трудно совместить и с штриховым цинкографским рисунком, с его не тонкими линиями. Здесь чутье и вкус должны показать, как поступить с каждой данной книгой: для рисунков мягкого типа—нужны и более мягкие, эльзевировского типа шрифты.

ПРАВИЛО СОРОК ТРЕТЬЕ.

О СООТВЕТСТВИИ КЛИШЕ ТЕКСТУ.

Прими, как закон, что иллюстрация должна находиться рядом с текстом, к которому она относится; иногда читатель и не подозревает, что, прочтя еще страниц сто книги, он найдет там иллюстрацию, относящуюся к началу книги (сравни многие „роскошные“ издания, напр., серию сочинений Л. Н. Толстого издания т-ва И. Д. Сытина). Делай отступления только в случае непреоборимых технических препятствий, но тогда помечай в тексте, напр.: „См. рисунок на такой-то странице“, или „в конце книги“ и пр.

ПРАВИЛО СОРОК ЧЕТВЕРТОЕ.

О РАЗМЕЩЕНИИ РИСУНКОВ.

При расположении рисунков среди текста—стремись их относить не к левой, а к правой стороне страницы, и делай исключения только при необходимости поместить их на обеих смежных страницах, но тогда придерживайся симметрии. Если рисунок занимает по ширине часть страницы, то помещай его посередине, или у внешнего поля, вверху или в середине, но старайся не относить его вниз страницы (кроме концовок), ибо глазу легче принять черное пятно рисунка вверху и посередине, но не снизу страницы. Впрочем, необходимость помещать рисунок ближе к соответствующему тексту здесь будет властно диктовать тебе правила.

При помещении небольших клише производится сжимание, втяжка текста и оборка рисунка; какое расстояние должно быть между боковым краем клише и втянутыми строками? Это зависит от невидного края, фасетки клише. Но это расстояние не должно превышать примерно кегля основного шрифта—иначе получается дырявая страница. Если оборка очень узка (напр. меньше двух квадратов), лучше дать чистые поля с боков рисунка. Ставить под рисунками порядковые номера следует лишь в случае, если в тексте есть постоянные ссылки на рисунки.

ПРАВИЛО СОРОК ПЯТОЕ.

О РИСУНКАХ НА ПОЛНУЮ СТРАНИЦУ.

Если рисунок занимает полную страницу, то при тонкой бумаге поставь его на правую сторону и оставь оборот пустым; если рисунок меньше полной страницы, но ты занимаешь им полную страницу— можно обвести ее тонкой рамкой из прямых линий, равной полосе книги, чтобы глаз не испытывал провала на уменьшенных полях. Если тебе нужно поставить два полных поперечных рисунка рядом на двух смежных страницах—то поверни рисунок на левой странице подписью к внутренней стороне, чтобы рисунки расположились один под другим; иначе—читателю приходится выворачивать книгу то в одну, то в другую сторону. Избегай такой комбинации двух страничных рисунков, лучше отнеси, если можно, левый рисунок на предыдущую страницу.

ПРАВИЛО СОРОК ШЕСТОЕ.

О ПОЛЯХ У РИСУНКОВ.

Ни в коем случае не следует допускать помещения в книге рисунков, напечатанных на полную страницу *без полей*, или хотя бы более широких, чем рядом стоящий текст; глаз, привыкнув к ограничивающему полю, относится к таким рисункам, как к стремящимся убежать из книги; к тому же при обрезывании книги переплетчиком края рисунка невольно обрезаются (см. снимки с картин в Энциклопедическом словаре Граната). Как общее правило, необходимо установить, что рисунок должен быть не больше полосы набора на странице книги и по возможности—не меньше ее, если верстается во всю ширину страницы, чтобы опять-таки не было провалов с боков страницы. Установи точно размер полосы в книге прежде, чем будешь заказывать клише.

ПРАВИЛО СОРОК СЕДЬМОЕ.

О ПОДПИСЯХ ПОД РИСУНКАМИ.

Подписи под рисунками следует делать или черными той же гарнитуры и того же кегля, или капителью, или черным и капителью меньшего кегля, или просто меньшим кеглем, но обычно нет надобности давать под рисунками кегль больший основного шрифта.

ПРАВИЛО СОРОК ВОСЬМОЕ.

О ФРОНТИСПИСЕ.

Фронтиспис, при отсутствии живой текстовой обложки игравший такую крупную роль, в настоящее время потерял свое значение, но не совсем: он украшает книгу, привлекает внимание читателя, только-что

открывшего первую страницу. В иллюстрированных изданиях его дать легко, но следует иметь в виду, что он должен быть симметричен с выходным листом, если стоит против него. Для создания впечатления единства—его нужно делать равной величины с титульным листом или обводить тот и другой одинаковыми рамками.

ПРАВИЛО СОРОК ДЕВЯТОЕ.

О ЗАСТАВКАХ И КОНЦОВКАХ.

Заставки (виньетки) в начале глав и концовки в конце их оживляют и украшают книгу; но имей в виду, что они должны иметь отношение к тексту и не противоречить ему. Поэтому их надо поручать чуткому и талантливому художнику, или брать из лучших источников. Любопытно, как в церковных книгах в виде концовок пользовались рисунками, на которых изображены амуры и другие отнюдь не религиозные персонажи.

ПРАВИЛО ПЯТИДЕСЯТОЕ.

О КРАСКЕ.

Пригодность книги для чтения сильно зависит от краски, которой она печатана; чем хуже краска, тем более бледными и неровными получаются отпечатанные страницы. Но чем хуже краска—тем она дешевле, и типографиям выгодно печатать плохими красками; это наследие буржуазного прошлого еще не изжито и в советских типографиях. Требуй, чтобы печать выходила ровной, четкой, достаточно насыщенной; это зависит не только от количества, но и от качества краски. И на плохой печатной бумаге можно отпечатать хорошо, если краски хороши и шрифты не сбиты.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ПЕРВОЕ.

О КРАСКЕ РАЗНЫХ ЦВЕТОВ.

Печать текста разными красками, в особенности красной и черной, иногда дает красивый эффект, но удорожает и набор и вдвое—печать, замедляя издание. Глаз раздражается пестротой красок, в особенности яркой красной краской. Поэтому—не следует злоупотреблять пестротой красок, в особенности в массовых изданиях и учебных пособиях. Оставь красную или другого цвета краски для выходного листа и обложки, где они сыграют свою особую роль.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ВТОРОЕ.

О ФОРМАТЕ КНИГ.

Формат книги естественно устанавливается максимальной шириной набора—до 8 квадратов; считая на внутреннее поле один квадрат и внешнее среднее—два квадрата, получим ширину страницы в 11 квад-

ратов, или до 20 *см*; это для ширины. Высота книги диктуется стремлением дать в меньшем числе листов побольше текста, но по переходе высоты книги в отношении к ширине за золотое сечение книга становится по формату слишком длинной и неудобной. Поэтому отношение высоты к ширине не должно превышать 1,61:1; обычно это отношение равно 3:2, т.-е. при ширине в 20 *см* вышина 30 *см*; это максимальный формат современной книги, но минимальный может доходить до любых размеров, обычно, однако, не уменьшается за 15×10 *см.*, ибо при этом формате длина строки достигает 4 квадратов. Если говорить о Советской России, то здесь средний размер обычной книги от 15×23 (почтовый учебный формат) при бумаге $13^1/_2$×$20^1/_2$ вершк. до 18×27 *см.* („рояльный“ формат бумаги 16×24 вершк.).

Приятный и богатый формат получается при отношении ширины книги к вышине, как 4:5; при этом соотношении обычен размер страницы 17: 22 $^1/_2$ *см.*, т.-е. в четверть писчего листа бумаги.

Это — форматы для книг обычных размеров; иллюстрированный журнал и газета, которые допускают их складывание, т. к. иначе чтение неудобно, и набираются столбцами — имеют разнородные форматы, напр., журналы часто 23×20 *см* или двойной учебный, газеты достигают размером до 12×16 вершков. В сущности, форматы газет очень неудобны, неудобны и книги очень большого формата, но по экономическим соображениям их приходится придерживаться.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕ.

О КАЧЕСТВАХ БУМАГИ.

Совершенно белые, „белоснежные“ бумаги раздражают глаз; то же действие производят и цветные бумаги, кроме того на них черная печать читается с трудом.. Вредно действуют на зрение своим блеском меловые глянцевитые бумаги. Лучшими по цвету окулисты считают бумаги слегка голубоватого (ультрамаринного) и желтоватого оттенка матового типа. Наиболее эффектны бумаги рисовального типа (ватманские), японские и верже. К сожалению, эти последние бумаги дороги, и приходится настаивать только на выработке бумаги плотной, однородной по структуре, мелкозернистого и гладкого, но не блестящего типа.

Как неизбежным злом, приходится пользоваться для печатания сетчатых клише блестящей меловой бумагой, если почему-либо нельзя перевести рисунок на штрих. В таком случае лучше наклеивать эти рисунки без полей, в текст книги, чтобы белые поля не раздражали глаз и не диссонировали с основной бумагой. К сожалению, этот прием дорого обходится издателям и покупателю.

Следует всячески избегать бумаги, сделанной из одной древесины, даже без примеси целлулозы; эта бумага ломка, быстро желтеет и плохо берет краску. Иногда бумажные фабриканты обманывают глаз потребителя, подвергая древесинную бумагу тщательной отделке. Ко-

личество древесины в бумаге легко определить, капнув на нее каплю флороглюцина; чем больше древесины в бумаге—тем более кирпично-красным будет пятно по высыхании, чем меньше — тем более коричневым.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ.

Ты не хозяин над титульным (выходным) листом; здесь тебе диктуют свои условия автор, издатель и государственная власть. Поэтому—стремись не их интересы приспособлять к красоте выходного листа, а твое уменье композиции книги совместить с их требованиями. Твоя задача—красиво выделить главное заглавие и воспользоваться остальным текстом, как декоративным материалом; всячески избегай ненужной разбивки и помни, что художник, давший рисунки шрифтов, имел в виду их ансамбль, и не удивляйся, что титул выходит тем более неудачным, чем больше пробелов между буквами в строках ты сделаешь.

Располагай по возможности главное заглавие по правилам золотого сечения, считая нижнюю его линию на конце большего отрезка.

Композиция титула — труднейшая задача для техника книги, и обычно последний прячется за художника, заказывая ему рисунок выходного листа и обложки. Забывают, что хорошая гарнитура шрифта всегда дает возможность, при наличии вкуса и образцов хороших выходных листов, сделать красивый выходной лист простым набором.

Не забудь заглянуть на оборот титульного листа и настаивай, чтобы обычные на нем указания типографии, тиража и пр. были набраны шрифтом основной гарнитуры книги: не дай испортить этой мелочью общий стиль книги.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ПЯТОЕ.

О ЗНАКАХ ПРЕПИНАНИЯ НА ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ.

Много споров и недоумений вызывает вопрос о помещении знаков препинания на обложке и выходном листе; здесь можно, пожалуй, сделать уступку требованиям художественности, отказавшись от точек в конце строк, но нужно настаивать на сохранении остальных знаков препинания, нисколько не мешающих композиции титула. В заголовках статей и глав—знаки препинания нисколько не мешают красоте набора: умей их отбить красиво.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ШЕСТОЕ.

О ШМУЦТИТУЛЕ.

Предтитульный лист (faux-titre) или шмуц-титул, с одной стороны, сохраняет титульный лист от порчи, с другой—придает книге нарядный вид. Применяй его всегда, разве только не в тонких бро-

шюрах, обозначая на нем автора и главное заглавие книги (прописными буквами). Расход бумаги ничтожный, а внешность книги выигрывает много.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ СЕДЬМОЕ.

ОБ ОБЛОЖКЕ.

Все то, что сказано о выходном листе, нужно сказать и об обложке или издательском переплете; кроме того, необходимо иметь в виду, что часто от красоты внешности книги зависит—будут ее покупать или равнодушно пройдут мимо. Если рядом лежат два издания одной книги,—первое—с плохим внешним видом, второе—в яркой и заманчивой обложке, с умело выделенным заглавием — то обычно купят второе: люди привыкли судить по внешности. Помни, что ты должен стремиться к успеху книги, и не забывай этой коммерческой стороны. Пользуясь красной или другой краской, дай красивую рамку, дай рисунок на обложке—но только удачная обложка завенчает достойно твою нелегкую работу с композицией книги.

Помни, что—если в композиции текста книги ты должен был стремиться к спокойствию и удобствам для глаза читающего, то в обложке ты должен, наоборот, всячески стремиться привлечь внимание к книге. Конечно, из этого не следует, что текст на обложке должен быть причудливым по рисунку и плохо разборчивым.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ВОСЬМОЕ.

О БУМАГЕ НА ОБЛОЖКУ.

Необходимо, чтобы края обложки несколько, но немного выступали за края страниц: это придает красивый вид книге и сберегает ее. Бумагу на обложку нужно брать прочную; за-границей вырабатывают удивительно крепкие и красивые сорта обложечной бумаги. Если обложка темного цвета, то при умении мастера красиво будет выглядеть белая наклейка на ней с необходимым заглавием и автором книги.

Если обложка светлая и маркая—то очень хорошо выглядит завертывание ее в прозрачную бумагу, которая сохраняет чистоту обложки и нарядность книги и в то же время не мешает чтению текста на обложке.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ДЕВЯТОЕ.

О КОРЕШКЕ.

Стремись всегда дать надпись на корешке, если в книге есть несколько печатных листов. В надписи крупными буквами обозначь автора и название книги, если можно—год и место издания; этим ты облегчишь труд работников на складах книг и в книжных магазинах, библиотекарей и всех пользующихся книгой.

ПРАВИЛО ШЕСТИДЕСЯТОЕ.

О СШИВАНИИ КНИГИ.

Не допускай выпуска книги не сшитой в лист, или сшитой проколом насквозь внутреннего поля листов, или—„по последнему слову техники"—брошюрованной совсем без сшивки путем гладкого обрезывания корешка и намазывания его клеем—как отрывной календарь. Не сшитая книга гибнет после нескольких читателей, сшитая сквозь внутренний край заставляет ломать ее и выворачивать в корешке, при сплошном срезе и проклейке корешка листки будут выпадать после продолжительного пользования книгой. Самое лучшее—прошивание белыми нитками, при чем все тетради должны быть хорошо соединены между собою; хуже, но дешевле—на машинах проволокой, но она ржавеет от времени, ржавчина разъедает бумагу, листы выпадают.

Здесь, как и в некоторых других случаях, выгоды типографий идут вразрез с интересами читателей—и культуры.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ПЕРВОЕ.

О ПЕРЕПЛЕТЕ.

Как бы ни была прочна обложка, она не заменит даже бедного переплета; это хорошо поняли издатели в Англии и Германии. Поэтому—стремись выпускать все книги хотя в дешевых переплетах, и помни, что папка из прочного глянцевитого шведского картона, окрашиваемого в разные цвета, стоит всего несколько копеек. Но предпочитай цветную материю папке, а непромокаемый дерматин—цветной материи. Не пользуйся материями типа серого холста или грубых мешков: они придают книге серый, неуютный, жалкий вид. Позаботься о том, чтобы тиснение на переплете было красивым и ярким, и вспомни все условия для хорошей обложки.

Избегай дешевого переплета с корешком из другого материала и другого цвета, чем обложка,—разве только для дешевизны учебников и массовых изданий, ради прочности матерчатого корешка можно его применять. Переплет из самой дешевой цветной материи обычно прочнее переплета из картона и тем более из бумаги. Если расход на дешевую материю для переплета равен всего нескольким копейкам, то прочность его с лихвой покрывает маленькое увеличение цены.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ВТОРОЕ.

О СОХРАНЕНИИ ОБЛОЖКИ И ПОЛЕЙ.

Наблюдай, чтобы при переплете книг не уничтожились передняя и задняя стороны обложки; пусть переплетчик осторожно отклеит и корешок, если он живой, текстовой, и сохранит его, вклеив на шарнире в конце книги, позади задней обложки. Требуй, чтобы при переплете

книга совсем не обрезалась, или обрезалась только чуть-чуть или с трех сторон, или—лучше—лишь верхняя внешняя часть, за которую нужно брать при перелистывании. Иначе ты не будешь иметь обложки, иногда—весьма художественной, и поля окажутся кургузыми, и вся книга может приобрести жалкий вид. Словом, требуй, чтобы переплетчик отнесся с глубоким вниманием к замыслам мастера книги.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕ.

ОБ ЕДИНОМ СТИЛЕ ПЕРЕПЛЕТА.

Форзац на книге должен быть одного тона с переплетом; если переплет имеет кожаные и углы и корешок, то бумага или материя переплета должна быть одного тона с кожей и с бумагой фронтисписа. Тогда—ширина кожи на крышке должна относиться к ширине бумаги, как 1:1,61. Допускаются и комбинации дополнительных красок, но будь осторожен; если допустишь одну бесвкусную деталь, то испортишь весь переплет.

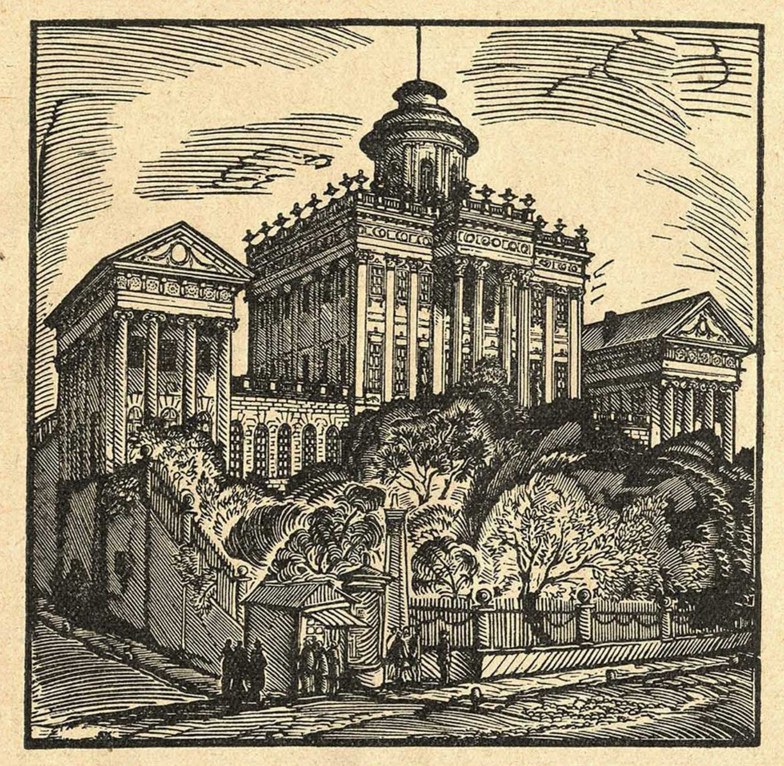
Даже капталь (тесьма внизу и вверху внутри корешка переплета), закладка, футляр должны быть одного тона с переплетом.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТОЕ.

О МАКЕТЕ И СПЕЦИФИКАЦИИ.

Проверь каждое из вышеизложенных правил по наиболее обдуманным изданиям лучших печатников, корректируя их законами зрения и соответственными требованиями эстетики, при чем имей в виду, что печатники постепенно, иногда интуитивно, в течение веков совершенствовали искусство книги; проверяя, не отвергай, не взвесив всесторонне, или не умея дать лучшего правила—ибо опыт пяти веков и многолетние работы мастеров книги создали эти правила, а материалистический подход, диктуемый интересами читателей, дает им твердый фундамент. Приняв эти правила, веди борьбу—если ее нужно вести—с оставшимися в типографиях от прежних времен традициями.

В Советской России многие рабочие топографий готовы отказаться от упадочных правил, но иногда не знают лучших. Твоя задача—разъяснять им эти лучшие правила; прежде, чем монтировать будущую книгу, сделай на бумаге точный макет и спецификацию, где обозначь все основные требования; не полагайся на глаз, измеряй точно, добросовестно разметь шрифты и пр. во всей рукописи—и не пеняй на типографию, если сам не сумел дать всех указаний в тексте до его набора и верстки. Убедись сначала, есть ли в наличии бумага данного формата, или закажи таковую; затем—настаивай на строгом соблюдении макета и спецификации, если ты знаешь свое дело и убежден, что они составлены хорошо, объясняй, убеждай. Чем упорнее ты будешь в этом деле—тем легче будет параллельная работа всех нас, тем скорее искусство книги в Республике поднимется на достойную высоту.



Публичная Библиотека СССР имени В. И. Ленина.
Гравюра на дереве А. И. Кравченко.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ.

КЛАССИФИКАЦИЯ БИБЛИОЛОГИИ.



ВОПРОСЫ, которые мы рассмотрели на протяжении всей нашей работы, не выходили из одной области — области науки о книге, или библиологии (книговедения). Чтобы закончить постройку одного из тех храмов, в которых нет иных богов, кроме книги,—нам необходимо рассмотреть, что именно входит в состав интересующих нас наук и в какой взаимной связи находятся все дисциплины, объединяемые библиологией; в частности, каково взаимоотношение между искусством и техникой книгопечатания и другими науками о книге.

Ответ на эти вопросы может дать только классификация наук вообще и систематизация книговедения в частности; но, к сожалению, до сих пор наука не дала такой сколько-нибудь удовлетворительной классификации, хотя попыток было очень много [1]). Следовательно, нет и хорошей классификации книг.

---

[1]) См., напр., работу Н. Н. Аблова: „Классификация книг, ее история и методы в связи с классификацией наук вообще". Иваново-Вознесенск, 1921.

В чем причина такой бедности науки? Главным образом—в отсутствии хороших научных методов, а научный материализм мощно развивается только на наших глазах. Ученые—идеалисты, с их расплывчатыми и воистину на песке построенными идеологиями, не могли дать твердой классификации, поскольку исходили не от твердой материи, а от пусть самого определенного и ясного для них, но научно не доказуемого „духа“, духовной стороны всей жизни вообще и человека в частности.

Любопытно, что когда известный наш библиограф Н. М. Лисовский сделал попытку определения и разграничения книговедческих наук, то попытка оказалась относительно удачной только потому, что он взял исходной точкой книгопроизводство. К сожалению, задача оказалась не разрешенной им до конца, может быть, потому, что он не успел сделать этого и дал не классификацию, а только ряд предпосылок к ней [1]). Во всяком случае, данное им распределение книговедения на книгопроизводство, книгораспространение и книгоописание,—все же шаг вперед по сравнению с ранее бывшим хаосом, объясняемым главным образом тем, что библиотекари стремились поставить во главу книговедения—библиотековедение, библиографы—библиографию, покрывая этими терминами все содержание наук о книге.

Как известно, у нас в России все системы классификации, в том числе и проект Лисовского, были оттеснены широко принятой и лучшей из существующих международной десятичной классификацией в ее американском и брюссельском вариантах. Эта последняя разработала классификацию „библиографии“ до крайных мелочей, давая много тысяч индексов; но, при всех ее достоинствах, она имеет в корне неверное основание, идущее еще от системы Бекона, созданной в XVII веке, в основу которой положено деление на три главных группы: Память—история, Воображение—поэзия, Разум—философия или науки. М. Дьюи, положивший основу десятичной классификации, взял те же деления, поставив их в обратном порядке и выделив из них их вопросы общего книгознания. В результате получилось десять делений: 0—Общий отдел. Разум: отдел 1—Философия, отдел 2—Религия, 3—Социология, 4—Филология, 5—Чистые Науки, 6—Прикладные Науки. Воображение: 7—Изящные Искусства, 8—Литература. Память: 9—История, Путешествия, Биографии.

Где же место в десятичной, построенной по столь странной основной системе, классификации библиологии? Другой вопрос: какое объединяющее понятие выдвинуто Дьюи и Брюсельским Институтом для всех наук, входящих в область книговедения? К сожалению, ответ на оба вопроса неудовлетворительный: в Manuel Брюссельского Международ-

---

[1]) Н. М. Лисовский: „Книговедение, как предмет преподавания, его сущность и задачи“. Пгр., 1915. См. также Sertum bibliologicum в честь президента Русского Библиологического Общества проф. А. И. Малеина“. Госиздат, Пгр. 1922, статья Н. М. Лисовского: „Книговедение, его предмет и задачи“. См. также интересную и ценную, но намечающую другие вехи классификации книги работу проф. М. Н. Куфаева: „Проблемы философии книги“. Лгр. 1924.

ного Библиографического Института [1]) как-будто все книговедческие науки именуются библиографией, но из этого понятия исключается история книги, техника книги, создание книги, как продукта творчества автора. В связи с этим—науки о книге разбросаны по всему громадному Manuel, входя, главным образом, в нулевой Общий отдел, затем фигурируя в отделе 6—Прикладных Наук, в отделе 7—Изящных Искусств, отделе 3—Социологии, отделе 8—Литературы. В то же время случаются повторения, перекрещивающиеся индексы. Так, авторское право фигурирует под индексами 347.78 и 655.6; исскуство писать стоит под индексом 8.08 (Литературные композиции), а аналогичные методы литературной работы под 0.29; если перейти в область техники, не останавливаясь на повторениях в других областях книжного дела, то мы увидим под 00.35 бумагу, папирус и пергамент, а под 676 снова фабрикацию бумаги; под 655.34 — литографию, под 77.5—фото-литографию. Гальванопластика фигурирует под 655.22 и 77.74; изготовление клише: под 77.611—с употреблением хромовых солей, а под 77.67—снова процессы получения тоновых клише; оказывается еще, что получение клише на хромистом коллоиде фигурирует третий раз—под индексом 77.721.2. Такая чересполосица—мы привели только часть—в результате дает не только путаницу в понятиях, но и невозможность для библиотекаря механически, без труда расставлять книги по индексам, не выбрав условно какой-нибудь из этих индексов. Но представим себе специальную библиотеку чисто книговедческого характера: как ее владелец будет расставлять книги, не путаясь ежеминутно в этих индексах и в целых классах десятичной системы? Именно это соображение побудило меня, во-первых, найти более или менее правильный и объединяющий все понятия книговедения метод, во-вторых, сделать попытку классификации книговедения или библиологии по этому методу.

Каким может быть этот метод? Для ответа на этот вопрос нужно решить сначала другой: что такое книга? А чтобы решить этот вопрос, надо поставить другой: результатом чего является книга? Ответ может быть только такой:

Книга есть продукт и орудие материальной и тесно с ней связанной духовной культуры, назначение которого—непосредственная и точная передача фактов и мыслей автора в виде писем и изображений максимальному числу людей с затратой минимальных усилий с их стороны.

Под эту формулу подходят как книга писаная, так и книга печатная; эта формула обнимает все существо книги. Но под нее не подходят ни кинолента, ни граммофонная пластинка, поскольку ни та ни другая не являются орудием непосредственной передачи: для киноленты нужны киноаппарат и экран, для граммофонной пластинки—граммофон. И если эту формулу пока что не могут опровергнуть, то причина ясна: в ней книга рассматривается не как духовная сущность идеалистического порядка, а как материальный предмет, в е щ ь; по-

[1]) „Manuel du Répertoire Bibliographique Universel", Bruxelles, 1905.

скольку же вещь является предметом потребления, притом таким предметом потребления, на изготовление которого требуется затрата человеческих сил,—вещь становится товаром.

Поскольку же вещь становится товаром, постольку она в своих судьбах следует законам, входящим в круг политической экономии—пусть это будет и книга, „товар особого рода“, в котором на первом месте содержание, но все же товар.

Следовательно, нам совсем не трудно установить те основные группы, на которые мы можем разбить нашу науку—не библиографию, как ее часто неверно называют, по примеру старины, а библиологию или книговедение.

Книга, как предмет потребления, проходит моменты: 1) производства, 2) классификации, 3) распределения и 4) потребления.

Производство книги—ее создание автором и ее размножение путем писания или печатания, издательское и типографское, бумажное, переплетное дело.

Классификация книги—ее введение в громадный инвентарь книжного творчества, насчитывающего тысячелетнюю давность и многомиллионное название; это и есть книгоописание, или библиография.

С идеальной точки зрения, книга поступает в обращение только после того, как она классифицирована. В этой классификации принимает участие автор, давая охватывающее сущность содержания книги заглавие, и затем библиограф, отводя данной книге, на основании указаний автора, а также по смыслу ее содержания, место в ряду миллионов ее собратий. Фактически эти моменты часто отстояли друг от друга на многолетний период, хотя при современной постановке государственной регистрации произведений печати они следуют один за другим довольно быстро. Но, конечно, государственная регистрация книг—только часть общей библиографии, как науки.

После регистрации книги она поступает в распределение, т. е. является предметом торговли; здесь есть свои обширные нормы, составляющие предмет особого и основательного изучения.

Наконец, пройдя из рук автора в портфель издателя, от последнего к типографу, от типографа к книжному торговцу, книга становится предметом потребления. Эта последняя область, также весьма важная и обширная, изучается библиотековедением в широком смысле слова.

Таким образом, книга логически проходит четыре главных момента: ее создания, регистрации, распространения и потребления, составляющие области книгопроизводства, библиографии, библиополии и библиотековедения. Все эти науки объединяются одним термином—библиологии или книговедения.

Каждый из четырех главных разделов не может рассматриваться только в одном разрезе: книга всегда имеет известное содержание, имеет определенную материальную форму. Кроме того, поскольку все человечество распределено между отдельными государствами и поскольку государство, как таковое, стремится к вмешательству во все стороны жизни, а тем более в стороны, имеющие общественное зна-

чение,—государственная власть естественно регулирует не только содержание и издание книг, но и их библиографию, их продажу и их потребление. Следовательно, создаются: в идеологическом отношении науки о книгах по их содержанию, в материальном отношении—науки о произведениях печати, как вещах, и в публичном и правовом отношении—науки о юридической стороне книжного дела.

Следовательно, у нас создаются 12 основных классов, которые входят в прилагаемую далее таблицу и из нее будут наиболее ясны. Каждый из 12-ти главных классов в свою очередь делится на ряд подклассов, из которых мы даем только основные.

При их рассмотрении не следует забывать, что каждая дисциплина, входящая в область книговедения, может рассматриваться как в историческом аспекте, так и в современном, при чем это рассмотрение может иметь или динамический или статический характер, притом с теоретическим или практическим подходом.

Разумеется, каждая из рубрик, входящих в классификацию, представляет из себя большую и сложную область науки и техники, и напр., влияние социальных условий на вид книги составляет предмет большой и важной науки, еще мало разработанной, вопрос о системе расстановки книг в библиотеках имеет обширную литературу, библиофилии посвящена масса научных и любительских работ, и т. д.

Мы должны ответить еще на два вопроса.

Первый вопрос: речь у библиографов, у библиологов постоянно идет о книге; но входят ли журнал, газета, листовка в эту область? Вопрос этот задается часто, но порожден только недоразумением: как бы ни называть произведение печати, имеющее какое-нибудь идеологическое содержание, вопрос только в форме, в какую оно облечено. Неужели собрание стихотворений или, например, конституция страны должны изучаться библиологией, покуда они напечатаны в виде книги, и ускользают от библиолога, коль скоро напечатаны в виде листа—плаката? О газете и говорить нечего: вопрос здесь опять-таки только в ее форме, по содержанию она всецело входит в область библиологии.

И другой вопрос: куда по классификации автора отнести общие вопросы об изучении книги и ее методологию, ее философию? На этот вопрос ответ простой: все эти дисциплины, являясь „надстройкой“, стоят над нашей классификацией, как определяющие самые принципы построения книговедения, и не только эти дисциплины: например, имеется немало сочинений, посвященных „любви к книге“, „похвале книге“ и проч. Все они должны, конечно, стоять вне этой классификации, сверху ее. Большинство же других дисциплин, как об авторском творчестве, о психологии чтения (библиопсихология), относятся к соответственным классам и указаны в таблице на своих местах.

Автор меньше всего уверен в том, что его система совершенно закончена; напротив, он думает, что это—только первая предварительная схема, от которой должен или может исходить каждый библиолог, если он хочет создать совершенно стройную и на твердом фундаменте покоящуюся классификацию книг.

Классификация библиологии.

Методология библиологии = Философия книги. Общие вопросы книговедения. Значение книги.

I. Производство книги (и журнала, газеты, листа и проч.).

1. Материальная сторона.

а. Качественная производств. сторона.

Рукописная книга (палеография). Архивоведение.

1. Процессы.

Текст (письмена). История письмен.

Иллюстрации.

2. Материалы.

Принимающая поверхность: папирус, пергамент, бумага и пр.

Передающие материалы: красящие вещества (чернила, краски) и орудия их передачи.

б. Количественная сторона.

Статистика печатного дела.

в. Обслуживание трудом и капиталом.

Условия приложения труда и капитала в полиграфической и бумажной промышленности и в издательском деле.

Соединение труда автора с капиталом (издательское дело).

Печатная книга. (Полиграфические искусства).

Техника и искусства книгопечатания. Материалы и процессы.

Доски для печатания: 1) Выпуклые, 2) Плоские, 3) Углубленные.

Подвижные литеры (словолитное и наборное дело).

Технология типографских, литографск., металлографских станков и машин.

Красящие вещества в полиграфии (технология красок).

Бумага и другие материалы. Технология бумаги и картона.

Брошюровка. Переплет.

2. Идеологическая сторона.

Книга, как результат творчества автора и художника (искусство писать и иллюстрировать книги).

Газетоведение (журнализм).

Влияние социальных условий на вид книги.

3. Публично-правовая сторона.

Книга, как объект публично-правового порядка. Отношение государства к книге.

Законодательство о печати и цензуре.

История законов о печати. Современное законодательство о печати.

II. Книга в готовом виде (изданная книга). Ее регистрация (классификация и каталография книг — библиография).

1. Материальная сторона.

а. Качественная.

Внешнее описание книги, как орудия материальной культуры (внешняя каталогизация). Автор. Известие. Год. Место издания. Издатель. Формат. Объем. Шрифт. Бумага. Обложка. Переплет. Приложения и пр.

б. Количественная.

Статистика книжного производства.

в. Обслуживание трудом и капиталом.

Приложение труда и капитала в библиографическом деле.

2. Идеологическая сторона.

Классификация книг по содержанию (общая и прикладная библиография). Изучение систем классификации: 1. В истории. 2. Современных.

3. Публично-правовая сторона.

Государственная регистрация произведений печати.

III. Распространение книг (книжная торговля).

1. Материальная сторона.

а. Качественная.

Изучение способов и путей распространения книги.

Антикварное дело (Старая и редкая книга).

б. Количественная.

Статистика книжной торговли.

в. Обслуживание трудом и капиталом.

Условия приложения труда в книжной торговле.

2. Идеологическая сторона.

Изучение потребностей рынка в идеологическом отношении.

3. Публично-правовая сторона.

Законы, нормирующие книжную торговлю (фискальные и административные).

IV. Собирание и сохранение книг и пользование ими. Библиотековедение и библиофилия.

1. Материальная сторона.

а. Качественная.

Техника собирания и хранения книг и пользования ими.

Собирание книг.

- Государственные библиотеки.
- Частные публичные библиотеки.
- Частные библиотеки закрытые (личн.)

Библиофилия.

Хранение книг.

- Библиотечные здания и помещения.
- Системы оборудования библиотек.
- Системы расстановок.
- Борьба с вредителями.

б. Количественная.

Библиотечная статистика.

в. Обслуживающий персонал.

Условия приложения труда и капитала в библиот. деле.

2. Идеологическая сторона.

Пользование книгами по содержанию. Рекомендательные списки.

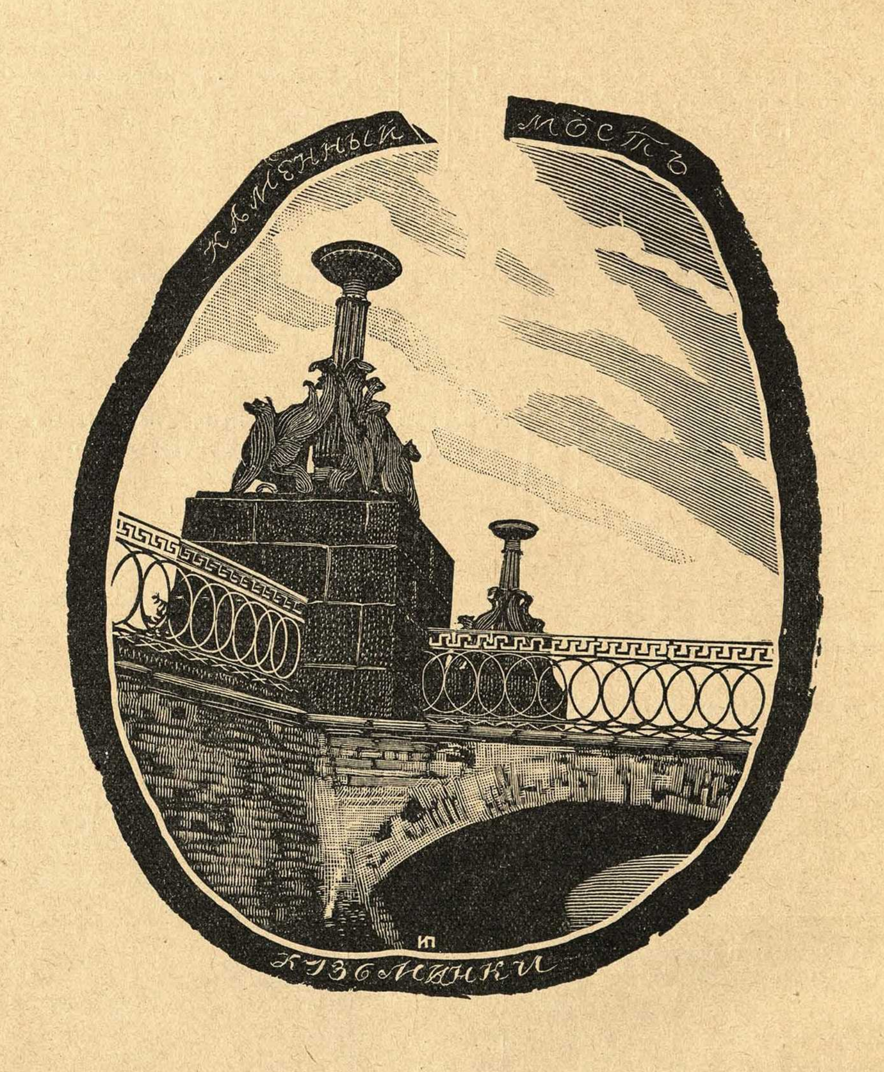
Изучение читателя и процессов чтения. Библиопсихология.

Влияние книги на социальную жизнь и культуру.

3. Публично-правовая сторона.

Законы, нормирующие открытие и содержание государств. и частных библиотек.

Примечание. Каждая дисциплина распадается на две: 1) История вопроса, 2) Современное состояние.


КАМЕННЫЙ МОСТЪ
КП
КУЗЬМИНКИ

УКАЗАТЕЛЬ ТЕХНИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ.

(Приведены преимущественно страницы, где термины объяснены).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИЗДАТЕЛЕЙ, ТИПОГРАФОВ, ПИСАТЕЛЕЙ И ДР.

(Указатель имен изобретателей наборных машин—см. стр. 362).

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

	Напечатано	Следует
31 страница, 1 строка снизу	П. Лихачев	Н. П. Лихачев
44 „ 4 „ „	Pierre Cusman	Pierre Gusman
141 „ 1 „ сверху	„поцелуях“	„Поцелуях“
266 „ 6 „ снизу	Б. А. Фаст	А. Б. Фаст
285 „ 1 „ „	Иродиады	Саломеи
323 „ 8 „ „	1547. Торговище	(Не читать)

ОГЛАВЛЕНИЕ.

АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО ПРЕДПРИЯТИЙ А. ФУШЕ

МАШИНЫ, СТАНКИ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДЛЯ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ПРЕДПРИЯТИЙ ВСЕХ ТИПОВ, ФАБРИК БУМАГИ И КАРТОНА.

ОБОРУДОВАНИЕ ПЕРЕПЛЕТНЫХ, БРОШЮРОВОЧНЫХ, ЗОЛОТИЛЕН, ЦИНКОГРАФИЙ И ГАЛЬВАНОПЛАСТИЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ.



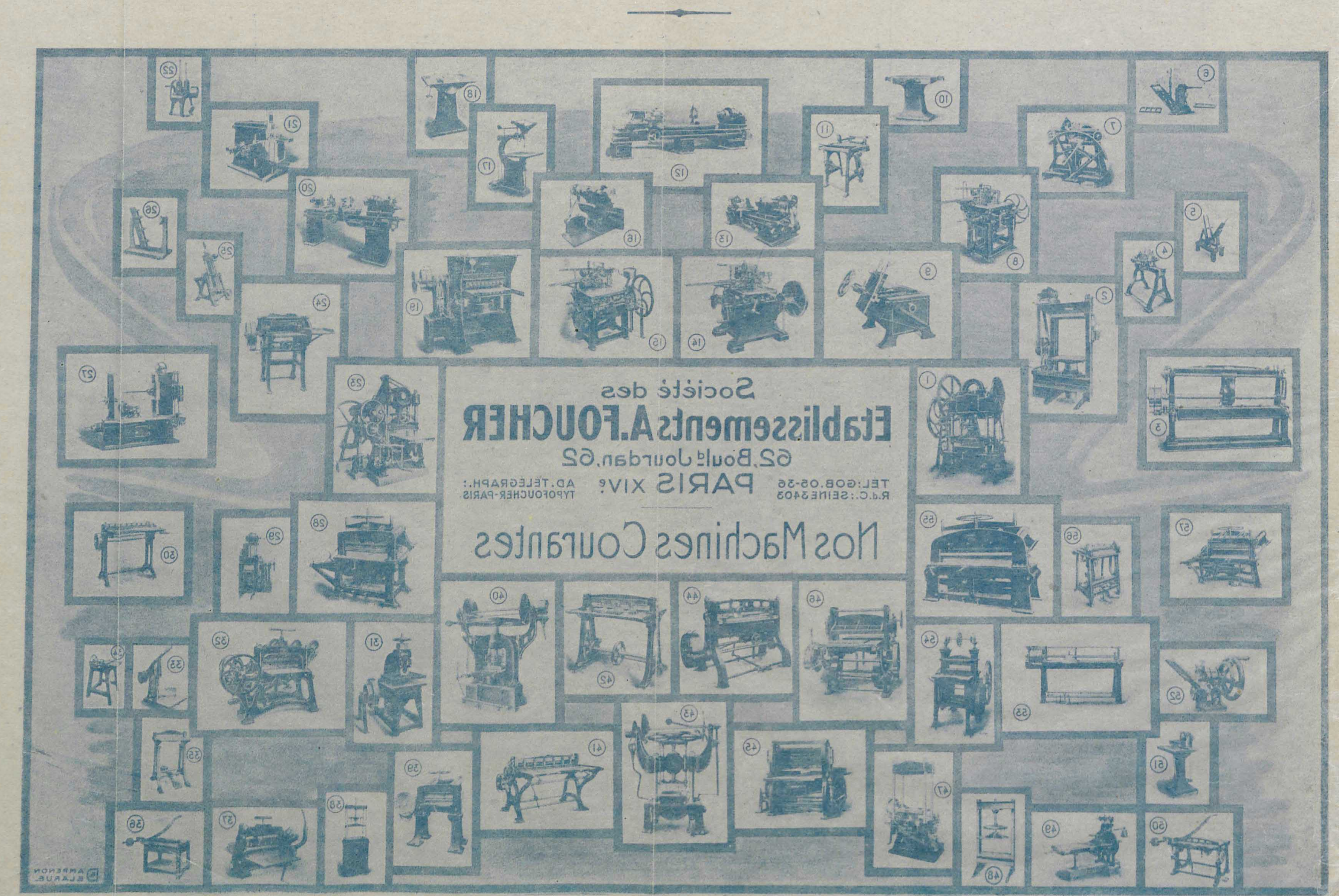
СНИМКИ С МАШИН:

1. Золотарный пресс.
2. 47. Гидравлический пресс для переплетов.
3. Точильный станок для бумагорезальных ножей.
4. Токарный станок для клише
5. 25. 26. Отливочный станок для линеек, шпон и реглет.
6. Отливочный станок для типографских материалов.
7. 53. Резальные машины для линеек и шпон.
8. 14. 15. Словолитные машины.
9. Переносный стереотипный станок.
10. Резальный станок для шрифтов и линеек.
11. Юстировочный станок.
12. 13. 16. 20. Прецизионные токарные станки.
17. Ленточная пила для клише.
18. Циркулярка для клише.
19. 29. Гидравлические прессы для тиснения.
21. Тиски.
22. Станки для нарезки шпаций
23. Конгревный пресс.
24. Машина для выколачивания корешка у книг.
27. Фрезерная машина для нарезки зубьев в шестернях и проч.
28. 32. 37. 39. 45. 55. 57. Машины для резки бумаги.
30. 41. Тоже, с круглыми ножами.
31. 46. Машины для штамповки.
33. Машины для закругления углов.
34. Винтовой переплетный пресс.
35. Перфиоровальная машина.
36. 50. Станки для резки картона.
38. 48. Станки для выколачивания.
40. 43. Прессы для штамповки.
42. Пресс для штампования коробок.
44. Пресс для выгибания.
49. Корректурный станок «Стэнгоп».
51. Машина для вырезывания уголков, язычков и проч.
52. Машина для обрезки фасетов у картона.
54. Станок для выколачивания корешков книг.
56. Переплетные вальцы.

АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО ПРЕДПРИЯТИЙ А. ФУШЕ

МАШИНЫ, СТАНКИ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДЛЯ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ПРЕДПРИЯТИЙ ВСЕХ ТИПОВ, ФАБРИК БУМАГИ И КАРТОНА.

ОБОРУДОВАНИЕ ПЕРЕПЛЕТНЫХ, БРОШЮРОВОЧНЫХ, ЗОЛОТИЛЕН, ЦИНКОГРАФИЙ И ГАЛЬВАНОПЛАСТИЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ.



СНИМКИ С МАШИН:

1. Золотарный пресс.
2. 47. Гидравлический пресс для переплетов.
3. Точильный станок для бумагорезальных ножей.
4. Токарный станок для клише.
5. 25. 26. Отливочный станок для линеек, шпон и реглет.
6. Отливочный станок для типографских материалов.
7. 53. Резальные машины для линеек и шпон.
8. 14. 15. Словолитные машины.
9. Переносный стереотипный станок.
10. Резальный станок для шрифтов и линеек.
11. Юстировочный станок.
12. 13. 16. 20. Прецизионные токарные станки.
17. Ленточная пила для клише.
18. Циркулярка для клише.
19. 29. Гидравлические прессы для тиснения.
21. Тиски.
22. Станки для нарезки шпаций.
23. Конгревный пресс.
24. Машина для выкалывания корешка у книг.
27. Фрезерная машина для нарезки зубьев в шестернях и проч.
28. 32. 37. 39. 45. 55. 57. Машины для резки бумаги.
30. 41. Тоже, с круглыми ножами.
31. 46. Машины для штамповки.
33. Машины для закругления углов.
34. Винтовой переплетный пресс.
35. Перфорировальная машина.
36. 50. Станки для резки картона.
38. 48. Станки для выкалачивания.
40. 43. Прессы для штамповки.
42. Пресс для штампования коробок.
44. Пресс для выгибания.
49. Корректурный станок «Стантон».
51. Машина для вырезывания уголков, язычков и проч.
52. Машина для обрезки фасеток у картона.
54. Станок для выкалачивания корешков книг.
56. Переплетные вальцы.

Offsetdruck Faber Magdeburg

Probeabbildung aus

Gottfried Keller „Spiegel, das Kätzchen"

mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двуцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.

Offsetdruck Faber Magdeburg

Probeabbildung aus

Gottfried Keller „Spiegel, das Kätzchen“

mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двуцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.

Offsetdruck   Faber Magdeburg

Probeabbildung aus

Gottfried Keller „Spiegel, das Kätzchen"

mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двуцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.

Offsetdruck Faber Magdeburg

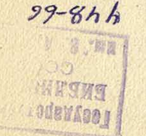
Probeabbildung aus

Gottfried Keller „Spiegel, das Kätzchen"

mit 8 Radierungen von Otto Pleß



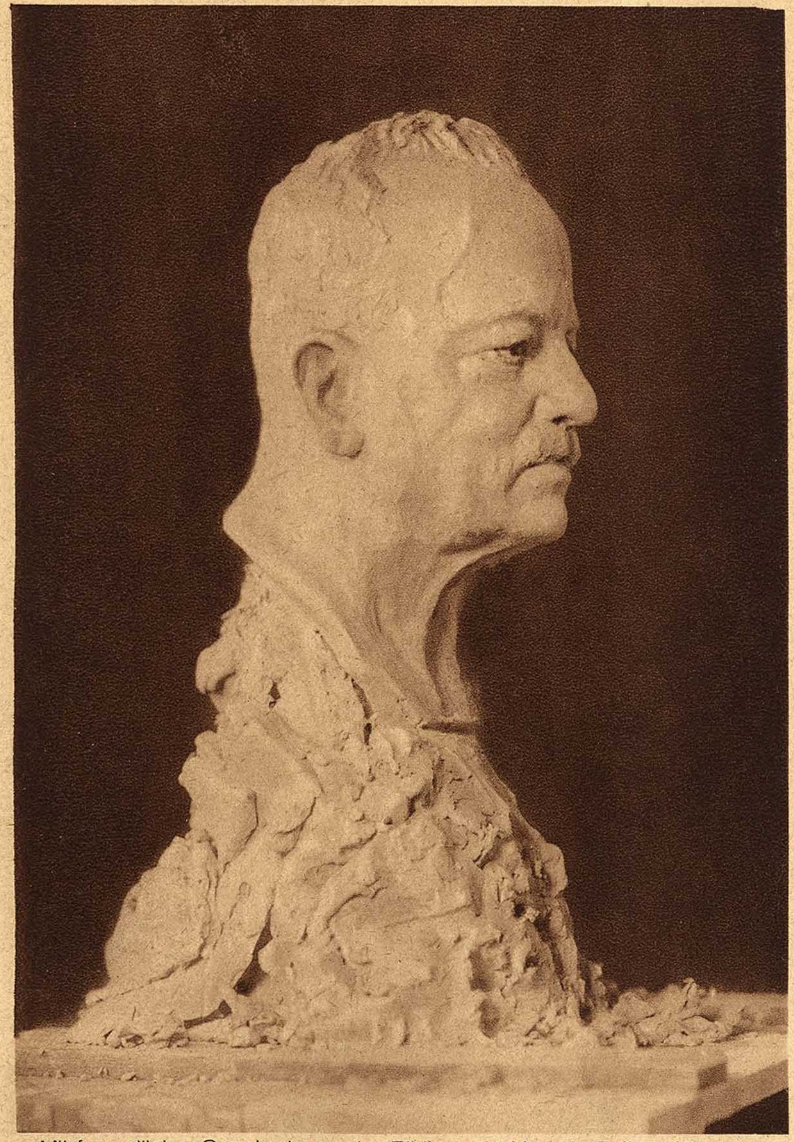
Baustein-Verlag Leipzig



Репродукция с наброска в карандаше исполнена двуцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.

FARBENFABRIKEN OTTO BAER

RADEBEUL-DRESDEN



Mit freundlicher Genehmigung der Bildhauerin Hadwig Faller, Konstanz

TIEFDRUCK-RÖTEL 2

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN

ЗАМЕТКА РЕДАКТОРА: Все британские марки подклеиваются этой хорошо известной фирмой.



Bronzefarben-Werke

GEORG BENDA A.-G.

NÜRNBERG

GEGRÜNDET 1824.

Георг Бенда, Акц. О-во,

Фабрика Бронзы,

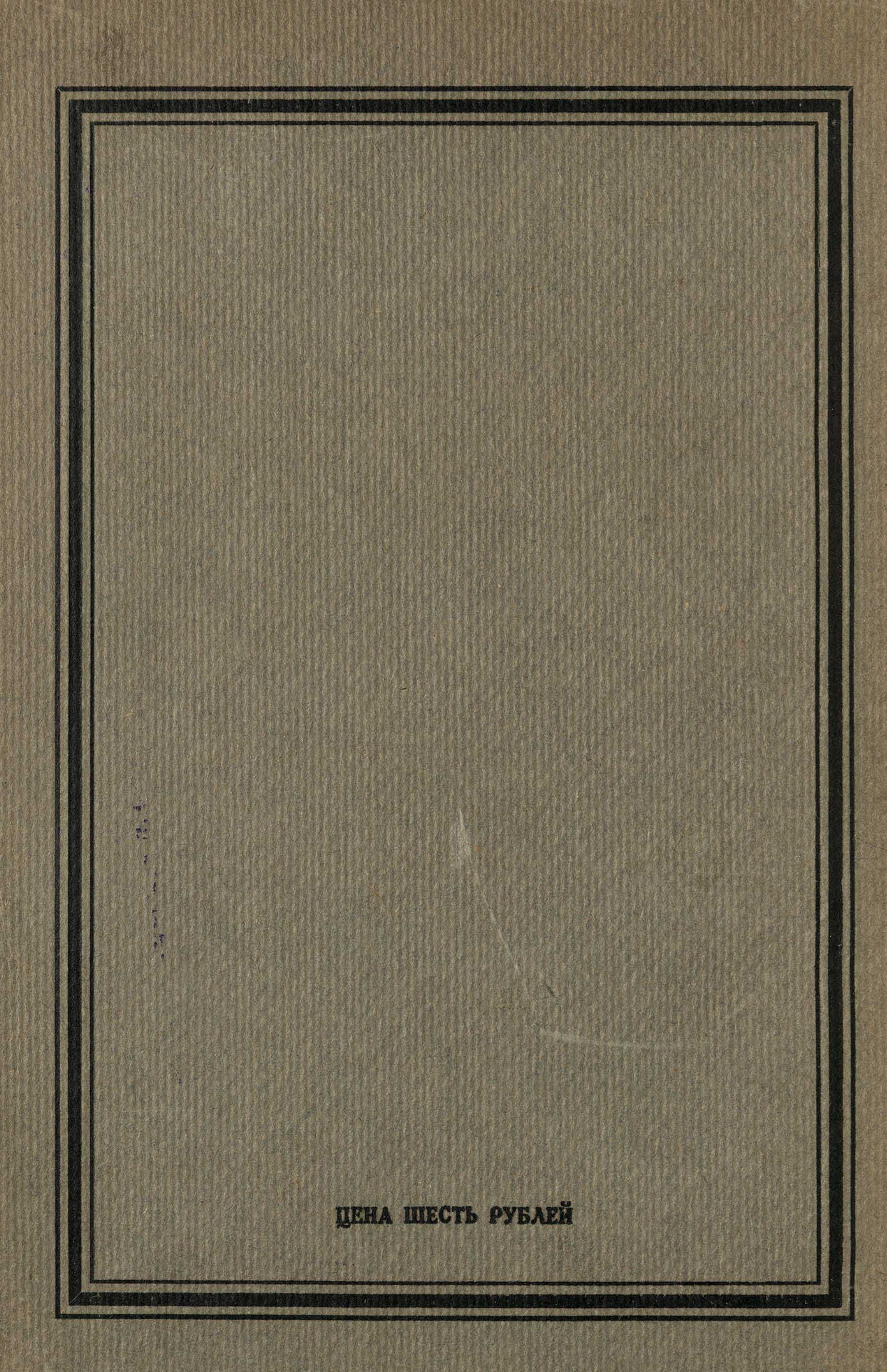
Нюренберг

Основано в 1824 г.

„Бендалинъ" бронза для плоскостей зелёный золото 0/50 • „BENDALIN" Flächenbronze Grüngold 0/50


DIE MARKE
FABER'SCHE BUCHDRUCKEREI
1485
FABER
MAGDEBURG
FABER
MAGDEBURG


ОФСЕТ
Мы
разрабаты
ваем проекты и
представляем подробные
сметы
ТИПОГРАФИЯ ФАБЕРА-МАГДЕБУРГ
Основана в 1485 году
Телеграфный адрес:
Акциденцдрук
Телефон:
9841 до
9849
ФАБЕРА
85
MOLZAHN


ЦЕНА ШЕСТЬ РУБЛЕЙ


2011095519